# Erfurter Steinplastik

des

vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts

---

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät
Sektion 1 der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

von

Paul Greinert

München, den 9. Februar 1904

Druck von Rudolf Loës in Leipzig
1905.

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner Mutter

# Mein Lebenslauf.

Geboren wurde ich am 12. Oktober 1878 zu Breslau. Meine Eltern sind der verstorbene Eisenbahndirektionspräsident Greinert und seine Gattin Louise, geb. Wiede. Ich besuchte in Berlin die Vorschule, in Erfurt das Kgl. Gymnasium und in Königsberg i. Pr. das Kgl. Wilhelms-Gymnasium, an dem ich Ostern 1898 das Abiturientenexamen bestand. Darauf bezog ich die Kgl. Albertus-Universität zu Königsberg und hörte kunstgeschichtliche Vorlesungen bei den Herren Prof. Dr. Haendke und Dr. Ehrenberg. Ostern 1900 ging ich nach München, wo ich auf der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität die Vorlesungen und Seminare der Herren Prof. Dr. Furtwängler, Prof. Dr. Riehl, Dr. Voll, Dr. Weese und Dr. von der Gabelentz besuchte.

# Literaturverzeichnis.

Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.

Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Straßburg 1902.

Buchner, Der Severi-Sarkophag zu Erfurt und seine Künstler; in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt. Heft 24, Teil II. Erfurt 1903.

Bergner, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler von Naumburg. Halle 1902.

Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1885.

Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 21, Berlin 1900.

Gurlitt, Historische Städtebilder I: Erfurt. Berlin 1901.

Kruspe, Beiträge zur Kunstgeschichte von Erfurt. Erfurt 1889.

Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1854.

Köhler, Allgemeine Trachtenkunde. Leipzig.

Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie. Leipzig 1883.

Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen II: Die kgl. preuß. Provinz Sachsen. Leipzig 1835/52.

Röll, Erfurt in Thüringen. Zürich.

Siegen, Chronicon ecclesiasticum, herausg. von Wegele. Jena 1855.

von Tettau, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt und des Erfurter Landkreises. Halle 1890.

# Verzeichnis der Erfurter Skulpturen.

| | Seite |
|---|---|
| Ägidienkirche: Pietà | 51 |
| Allerheiligenkirche: Kreuzigung | 53 |
| Pietà | 38 |
| Andreaskirche: Andreas | 29 |
| Beweinung Christi | 51 |
| Petrus | 29 |
| Portalrelief (Kreuzigung) | 29 |
| Augustinerkirche: Augustinus | 49 |
| Epitaph des Grafen von Meiningen († 1385) | 35 |
| Grabstein des Theodor Brun († 1462) | 58 |
| „ „ Heinrich von Frimar († 1354) | 22 |

Seite

Augustinerkirche: Grabstein des Johannes von Lepanto († 1316) . . . . . 21
Grabstein des Ludwig von Marronia († 1324) . . . 21
Johannes . . . . . 47
Katharina . . . . . 47
Petrus . . . . . 47
Barfüßerkirche: Epitaph der Magarete von Mila († 1494) 70
Epitaph des Erhard von der Sachsen († 1482) . . . 66
Grabstein des Grafen Albert von Beichlingen († 1371) 25
„ der Cinna von Vargula . . . . . 24
Schlußsteine von i . . . . . 44
Verkündigungsgruppe . . . . . 40
Bartholomäusturm: Ölberg . . . . . 69
Bezirkskommando: Kreuzigung . . . . . 7
Cruciskirche: Madonna (außen) . . . . . 34
Madonna (innen) . . . . . 38
Dom: Adolar . . . . . 15
Altaraufsatz (romanisch) . . . . . 4
Anna selbdritt . . . . . 5
Apostel . . . . . 11
Barbara . . . . . 43
Bonifatius . . . . . 15
Eoban . . . . . 15
Epitaph des Johann von Allenblumen (1429) . . . . 45
Gnadenstuhl . . . . . 15
Grabstein des Grafen von Gleichen . . . . . 4
Jungfrauen . . . . . 12
Katharina . . . . . 42
Kirche . . . . . 12
Kreuzigungsgruppe . . . . . 19
Madonna und Heilige . . . . . 51
Madonna von i . . . . . 42
Madonna am Portal . . . . . 19
Pietà . . . . . 38
Synagoge . . . . . 13
Kreuzgang: Grabstein der Jutta Bock (1447) . . . . . 53
Grabstein des Ulrich Sack († 1461) . . . . . 56
Tympanon . . . . . 4
Hospitalkirche: Epitaph des Siegfried Ziegler († 1462) . . 57
Hospitals, Kapelle d. kleinen: Duderstadt-Leubingen-Epitaph . . . . . 51
Johannestor: Johannes der Täufer (1448) . . . . . 56
Kaufmannskirche: Epitaph des Hans Stoffel († 1463) . . 65
Lorenzkirche: Christus als Schmerzensmann . . . . . 49
Epitaph des Buseleyben († 1415) . . . . . 46
„ „ Günther von Saalfeld (1401/5) . . . . . 50
„ „ Berld Starke (1480) . . . . . 68

Seite

Lorenzkirche: Lorenz . . . . . 54
Wenzel . . . . . 54
Michaeliskirche: Crucifixus von 1 (1405) . . . . . 41
Chörlein an der Dreifaltigkeitskapelle (1500) . . . . 71
Nicolaiturm: Epitaph von 136 . . . . . Anm. [2]) 27
Peterskirche: Kreuzigung . . . . . 32
Predigerkirche: Epitaph des Gottschalk Legat († 1422) . . 43
Epitaph des Friedrich Rosenzweig (1450) . . . . . 57
Grabstein des Theoderich von Lichtenhayn († 1366) . 23
„ „ Johannes Wydemann . . . . . 69
Madonna (1350) . . . . . 6
Ölberg des Johannes Wydemann (1484) . . . . . 68
Verkündigungsgruppe . . . . . 39
Rathaus: Stadtwappen . . . . . 45
Rebenstock, Haus zum: Madonna . . . . . 34
Reglerkirche: Epitaph des Heinrich von Frimar († 1417) . 51
Erbärmdebild . . . . . 66
Sacrifontiskapelle: Epitaph des Konrad Weingarten († 1468) 66
Schottenkirche: Grabstein des Walther von Glizberg . . . 4
Severikirche: Johannes der Täufer . . . . . 34
Katharina . . . . . 35
Madonna (von Gehart) . . . . . 34
Madonna (Portalfigur) . . . . . 38
Maria und Heilige . . . . . 51
Michael mit dem Satan kämpfend (1467) . . . . . 60
Severisarkophag, Deckplatte . . . . . 25
„ Seitenplatten . . . . . 29
Severus (Portalfigur) . . . . . 33
Taufstein (1463—67) . . . . . 59
Sibyllentürmchen: Reliefs . . . . . 37
Steinhaus: Christus und Thomas (1447) . . . . . 56
Epitaph (von Gehart) . . . . . 26
Epitaph (1497) . . . . . 71
Madonna . . . . . 38
Wigbertikirche: Christus als Schmerzensmann . . . . . 48
Madonna (an der Fassade) . . . . . 48
Madonna (vor der Kirche) . . . . . 50

# Einleitung.

Erfurt scheint, wie Bode[1]) sagt, im Mittelalter der Mittelpunkt der thüringischen Kunstübung gewesen zu sein, eine Stellung, die ganz natürlich erscheint, wenn man seine Position den anderen thüringischen Gemeinwesen gegenüber in Betracht zieht. Die Bedeutung der Stadt war damals eine ungleich wichtigere wie jetzt, bedingt durch ihre Größe, die sie erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wieder erlangte, den Reichtum ihrer Bewohner, die aus diesen beiden Ursachen entspringende politische Macht, ihre zentrale Lage und durch manch andere günstige Umstände.

In diesem blühenden Gemeinwesen fand die Kunst, vor allem derjenige Teil derselben, der sich hauptsächlich bis auf unsere Tage erhalten hat, nämlich die Steinplastik, keine geringe Pflege. War doch für sie gerade eine außerordentlich günstige Bedingung in dem Vorhandensein eines ungewöhnlich geeigneten Materials gegeben, nämlich des am Seeberge bei Gotha gebrochenen Sandsteins, der leicht zu bearbeiten ist und je älter, desto fester wird.[2])

Leider stehen die erhaltenen plastischen Werke ihrer Zahl nach nicht im Verhältnis zu der Stellung Erfurts im Mittelalter. Sehr viel ist in den Stürmen der Zeit verloren gegangen; in besonderem Maße muß der Bauernkrieg und die Invasion der Franzosen im Anfang des vorigen Jahrhunderts, die barbarisch gegen die ehrwürdigen Denkmäler hausten, dafür verantwortlich gemacht werden.

Noch verheerender brausten naturgemäß diese Stürme über die ungeschützten Ortschaften des Erfurter Gebietes einher, so daß von den einst hier sicher vorhanden gewesenen Werken sich nur noch sehr wenig Spuren finden, so wenig, daß es ausgeschlossen erscheint, eine Beeinflussung der Plastik der Umgegend durch die Metropole überzeugend nachweisen zu können.

Erfurt selbst bietet aber glücklicherweise noch so viel, daß eine Entwicklung der Lokalkunst — wenigstens in der gotischen Epoche — sich bequem verfolgen läßt. Um diese würdigen zu können, muß man sich die inneren Bedingungen, unter denen sie sich entfaltete, vergegenwärtigen. Vor allem muß man eine

[1]) Bode, p. 208.
[2]) Tettau, p. 43.

Erklärung für die auffällige Tatsache suchen, daß, wenngleich die Stadt eine ganze Anzahl von Kunstwerken hervorbrachte, doch diese Produktion nicht im Verhältnis zu Erfurts Größe steht, und jedenfalls weit hinter dem zurückbleibt, was andere Städte von gleicher Bedeutung schufen. Der Grund dafür dürfte darin zu finden sein, daß die Patronin für Kunst und speziell für Plastik im Mittelalter, die Kirche, vielfach versagte. Denn Erfurt kennt nicht den Massenverbrauch von Statuen, Fialen, reich gezierten Strebebögen usw., der die großen Gotteshäuser des Westens und Südens auszeichnet. Mit Ausnahme des Domes präsentieren sich seine zahlreichen Kirchen in recht schlichtem Gewande. Am Portal ein bis zwei Standbilder, an den Fenstern das Maßwerk — das ist so ziemlich alles an dekorativem Außenwerk. Die Türme, sonst reich geziert, erheben sich fast ganz schmucklos.

Der Grund dieser geringen plastischen Dekoration kann — soweit nicht Ordensvorschriften in Betracht kommen, wie bei den Bettelmönchkirchen — nur in beschränktem Maße in dem Mangel an ausreichenden Mitteln gefunden werden, da die Stadt ja recht wohlhabend war, das Mittelalter immer Geld für Kirchenzwecke übrig hatte, und da sie sich nicht nur an den kleinen, sondern in besonders auffälligem Grade an den großen und vermögenden Kirchen findet, wie z. B. an dem gewaltigen und edlen Bau der Kirche des Kollegiatstiftes S. Severi. Er war eben in dem Lokalgeschmack begründet, der seinerseits von einer echt thüringischen Vorliebe für Einfachheit beherrscht wird.

Die einzige, allerdings sehr rühmliche Ausnahme, bildet der Dom. Diese Ausnahmestellung erklärt sich wohl am besten daraus, daß er eben der D o m ist, für dessen Anlage und Ausstattung ganz andere Gesichtspunkte wie für die anderen Kirchen maßgebend waren, dann durch das Interesse, das die Mainzer Erzbischöfe an seinem Bau nahmen, sowie durch ein gewisses Repräsentationsbedürfnis der Bürgerschaft. Die vornehmste Kirche Thüringens — wie Erzbischof Matthias 1327 sie nennt — die Stiftung des heiligen Bonifatius, sollte wohl vorzüglich Erfurts Machtstellung und Glanz zum Ausdruck bringen.

Der Lokalgeschmack zeigt sich nicht nur in der geringen Verwendung der Skulpturen, sondern auch in ihrer künstlerischen Auffassung, in der Schlichtheit ihrer Erscheinung, in dem manchmal etwas nüchternen Gepräge, das sie tragen, was natürlich bei den handwerklichen Erzeugnissen schärfer hervortritt als bei den Meisterwerken.

Fremde Einflüsse zeigen sich einige Male, so um 1360 von Naumburg, am Ende des XIV. und XV. Jahrhunderts von Nürnberg her, gewannen aber nie größere Kraft.

Der Entwicklungsgang der Erfurter Plastik entspricht demjenigen anderer Kunststätten des Mittelalters. Auf die vielfach unerforschten Tiefen romanischer Kunst folgt die Periode des

Überganges; nach 1300 kommt die ausgebildete Gotik zur Herrschaft, erst in idealistischer, dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in stark naturalistischer Auffassung. Nach 1400 herrscht Manierismus, neben dem sentimentale Strömungen hergehen, und als rauschender Schlußakkord folgen die technisch hochvollendeten Meisterwerke der ausgehenden Gotik. Alle diese Phasen lassen sich mit größerer oder geringerer Deutlichkeit in Erfurt nachweisen.

Was den Kunstwert der Denkmäler anbetrifft, so findet man neben vielem, das nur geschichtliches Interesse beanspruchen kann, doch eine ganze Anzahl erfreulicher Stücke, besonders am Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts, wo nicht unbedeutende Meister wirkten. Namen derselben sind mit völliger Sicherheit nur in zwei Fällen festzustellen, während eine ganze Anzahl Persönlichkeiten auftreten, über die jedoch das vorhandene Urkundenmaterial nicht die geringsten Aufschlüsse bietet.

Die Gegenstände der Darstellung sind die Personen der Biblischen Geschichte — und zwar ausschließlich des Neuen Testamentes —, der Legende und — in der Grabplastik — der entsprechenden Zeit.

Das Material der Bildwerke ist, wie schon erwähnt, der leicht zu bearbeitende Seeberger Sandstein; nur in einem Falle ist Thüringer Marmor verwendet. Alle waren, wie die erhaltenen Spuren mit Sicherheit dartun, polychromiert.

Bei einer zusammenfassenden Besprechung der Erfurter Steinplastik ergibt sich naturgemäß als Reihenfolge die chronologische.[1])

## Das XIV. Jahrhundert.

Vor der Betrachtung der gotischen Plastik des XIV. Jahrhunderts dürfte es angebracht sein, einen Blick auf die Werke der vorhergegangenen Zeit zu werfen, an denen in interessanter und belehrender Weise das allmähliche Eindringen des neuen Stils zu bemerken ist.

Werke aus vorgotischer Zeit sind in Erfurt sehr wenig erhalten. Es waren auch gewiß nicht viele vorhanden, da diese Zeit im allgemeinen ein geringeres Bedürfnis nach Skulpturen hatte. Manches Stück mag auch den verschiedenen Umbauten,

[1]) Während diese Abhandlung in Arbeit war, erschien das Werk von Dr. Buchner „Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen", Straßburg 1902, in dem der beste Teil der Erfurter Plastik, nämlich die Grabplastik, eingehend behandelt wurde. Der Verfasser beschränkt sich daher auf kurze Erwähnung der Grabdenkmäler und behandelt sie nur dann breiter, wenn es zur Charakterisierung einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit oder Kunstepoche nötig erscheint.

von denen keine Erfurter romanische Kirche verschont blieb, zum Opfer gefallen sein. Da ein fortlaufender Entwicklungsgang aus diesen wenigen Resten einer altertümlichen Kunst nicht ersichtlich ist, so seien sie hier bloß kurz erwähnt.

Die Reihe der Bildwerke eröffnet die einzige Repräsentantin rein romanischer Kunst, die bis auf unsere Tage gekommen ist, nämlich ein hochinteressantes, jetzt als Altaraufsatz im Dom dienendes Tympanon, das in einer nischenförmigen Vertiefung in der Mitte die fast als Vollfigur herausgearbeitete Gestalt der sitzenden Maria mit dem Kinde zeigt, während auf dem breiten Rande in Flachrelief der thronende Christus, Bischöfe und sog. Heilige dargestellt sind. Das altertümliche Werk, bei dem das Frontalitätsprinzip streng durchgeführt ist, mag der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts seine Entstehung verdanken[1]), eine Annahme, die unterstützt wird durch die Wahrscheinlichkeit, daß es dem alten, 1154 begonnenen romanischen Dombau als Tympanon eingemauert war.

Fast 100 Jahre verflossen, bis diejenigen Werke entstanden, die sich chronologisch an das Tympanon anreihen.

Inzwischen war die Gotik in Erfurt eingedrungen. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstanden die beiden großen gotischen Ordenskirchen, die Barfüßer- und Predigerkirche. Die Plastik paßte sich jedoch erst ziemlich allmählich dem neuen Stil an, und es dauerte bis in die ersten Jahrzehnte des XIV. Jahrhunderts, bis er völlig zur Herrschaft gelangt war. Ein hochinteressantes Beispiel für diese Zeit bildet in Erfurt der Kreuzgang des Domes, der in seiner dekorativen Plastik den Übergang von rein romanischen Formen zu den gotischen auf äußerst anschauliche Weise zeigt. Die figürliche Plastik im Domkreuzgange wird vertreten durch ein bereits spitzbogiges Tympanon, das in dem ältesten, östlichen und noch rundbogigen Flügel des Kreuzganges eingemauert ist. Das Werk stellt auf der Hofseite die Kreuzigungsszene, auf der nach innen gerichteten Seite die Rechtfertigung der heiligen Kunigunde vor Heinrich II. dar. (Abb. Gurlitt, Tafel VIII.) Der Stil der Figuren ist noch rein romanisch, nur der Spitzbogen deutet auf die herannahende Gotik hin. Einen besonderen Kunstwert hat das Tympanon nicht; es ist eine ganz tüchtige Steinmetzleistung, die etwa um 1250 entstanden sein mag.

Bei den nächsten Werken dieser Periode sind die Merkmale der neuen Art deutlicher ausgesprochen.

Es kommen hier in Betracht die Grabsteine des Grafen von Gleichen mit seinen zwei Gemahlinnen im Dom und des Walther von Glizberg in der Schottenkirche. Diese beiden ehr-

[1]) Es mag um 1170 entstanden sein, da es in der Figur des Christus starke Stilähnlichkeiten mit dem Heiland an der Orgelempore des Klosters Gröningen von 1170 aufweist. Vgl. Goldschmidt im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1900, p. 228.

würdigen Denkmäler weisen eine gewisse äußere Ähnlichkeit auf, die jedoch lediglich als Stilmerkmal der Zeit aufzufassen ist, ohne daß man daraus den Rückschluß auf ihren Ursprung von der Hand e i n e s Meisters zu ziehen braucht.

Der Gleichenstein[1]) (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel I), der zu der bekannten Sage von der Doppelehe Veranlassung gegeben hat, zeigt den Grafen (vermutlich Ernst II., † 1264) zwischen seinen beiden Frauen in der Tracht des XIII. Jahrhunderts. Das Denkmal hält im allgemeinen noch an den romanischen Formen fest, doch verrät sich in der ganz leichten Ausbiegung und dem etwas schief getragenen Kopfe der älteren Gemahlin der Anfang gotischen Formengefühls. Der Meister macht damit den Versuch, die strenge Frontale des Bildwerks zu brechen, und erweist sich so als selbständig fortschreitender Mann. Minderwertiger ist das Denkmal des Walther von Glizberg mit seiner Gemahlin Hedwig, das im Anfang des XIV. Jahrhunderts entstanden sein mag.[2]) (Abb. Buchner, Grabplastik, p. 9.) Hierbei verzichtet der Verfertiger völlig auf eine Charakterisierung der vollkommen übereinstimmenden Gesichter, bei denen er nur durch das stark betonte, frühgotische Lächeln einen Versuch zur Beseelung macht. Auch der Bruch mit der Frontalität, den jenes Werk aufweist, ist hier nicht vorhanden. Obgleich der Meister das Gleichendenkmal gekannt haben muß, wie verschiedene, beiden Werken gemeinsame Motive beweisen, hat er dennoch nichts von ihm gelernt.

Hiermit schließt die Gruppe der Werke, die in Erfurt die Gotik vorbereiten.

Wie nachgewiesen, greift die romanische Kunst mit ihren letzten Ausläufern bis in die ersten Jahre des XIV. Jahrhunderts hinüber. Aber ihre Tage sind gezählt. Der gotische Stil, der in der Architektur schon ein Jahrhundert maßgebend ist, erobert sich bald in vollem Maße das Gebiet der Plastik.

Das älteste Werk des neuen Stils in Erfurt dürfte die schon einen ausgesprochen gotischen Typus zeigende kleine Statue der heiligen Anna selbdritt in einer vergitterten Nische an der Nordseite des Domportals sein, ein altes Gnadenbild und einst das Ziel zahlreicher Wallfahrer.[3]) (Abb. 6.) Anna ist stehend dargestellt, bekleidet mit dem lang herabwallenden und auf der Erde in wenigen Falten nicht ungeschickt angeordneten Gewande. Mantelartig fällt ihr großes Kopftuch bis auf den Boden hinab. Auf dem linken Arme hält sie die kleine Maria, ein junges Mädchen mit einer Krone auf ihrem aufgelösten Haar; und diese trägt auf der linken das ganz kleine Jesuskind, im Hemdchen, das sein Spielzeug, einen Apfel, in der Hand hält. Das anspruchslose Werk mag in den zwanziger oder dreißiger

[1]) Vgl. dazu Buchner, Grabplastik, p. 1ff.
[2]) Vgl. Buchner, Grabplastik, p. 12.
[3]) Tettau, p. 64.

Jahren[1]) des Jahrhunderts entstanden sein, da es stilistisch zwischen den Denkmälern der Übergangsperiode und denen aus der Mitte des Jahrhunderts steht.

Wie der Meister der Frühgotik mit Vorliebe seine Gestalten jugendlich bildet, so ist auch hier die Mutter Anna in einem ziemlich jugendlichen Typus dargestellt. Einzig der Schleier verleiht ihr ein matronenartiges Aussehen. Die Zierlichkeit und Schlankheit der Körperverhältnisse unterscheidet die Gruppe deutlich von den romanischen Werken und kennzeichnet, ebenso wie die Ausbiegung der rechten Hüfte und die leichte Neigung des Hauptes, den reingotischen Stil. Mit sichtlicher Liebe sind die kleinen Figuren der Maria und des Kindes angefertigt, die besonders durch die naive Art ihrer Anordnung das Interesse des Beschauers zu erregen imstande sind. Eine innere oder äußere Belebung des Werkes fehlt; die Gesichter sind leer und ausdruckslos, die Haltung befangen und altertümlich. Der einzige Kunstwert der Gruppe besteht in der ziemlich richtigen Lösung der formalen Probleme.

Eine ganz bedeutende Weiterentwicklung nach jeder Richtung findet sich in dem zeitlich nächstfolgenden Werke, nämlich in der Madonnenstatue im Chor der Predigerkirche, die, wie überliefert ist, im Jahre 1350 durch Hartung und Jutta von Schmedestedt gestiftet wurde. (Abb. 1.) Die unterlebensgroße Jungfrau trägt über ihrem Gewand den bis an die Kniee reichenden Mantel, den sie von der linken Schulter bis zur rechten Hüfte gezogen hat, so daß er über dem Leib effektvolle Falten bildet. Ihr Haupt ist von einem Reif gekrönt, unter dem der Schleier herabwallt. Auf dem linken Arm trägt sie das Kind, das nur noch von den Hüften an bekleidet ist und sein Spielzeug, einen Vogel, ziemlich ungeschickt in der rechten Hand hält. Die belastete Seite gibt ein gutes Beispiel von der übertriebenen Ausbiegung dieser Periode, die, aus dem lebhaften Drang nach der Verkörperung von Zierlichkeit und Anmut entspringend, manchmal in unmöglicher Weise über das Ziel hinausschoß. Die Proportionen der Körper sind im ganzen, bis auf den verkümmerten rechten Arm der Madonna, richtig. Recht reizvoll ist das mädchenhaft zarte und dennoch volle Gesicht der Jungfrau, dem der hübsche, etwas schiefstehende Mund ein sprechendes Gepräge verleiht; ferner sind die Hände und der Körper des Kindes sehr geschickt gearbeitet. Überhaupt liegt in der Behandlung des Nackten die Hauptstärke des Meisters, wie auch Kugler[2]) und mit ihm Bode[3]) anerkennen, die neben der sauberen Ausführung der Statue nachrühmen,

[1]) Damit ist die Behauptung bei Otte I, 557, widerlegt, daß der Kult der Anna in Deutschland erst Ende des XV. Jahrhunderts eingeführt wäre.

[2]) Kugler, II, p. 28.

[3]) Bode, p. 98.

daß sie „fein gefühlt im Nackten“ sei. Als mißlungen im Ausdruck dürfte das Kind zu bezeichnen sein, das mit seinem tief zwischen den Schultern sitzenden Kopf einen koboldartigen Eindruck macht, und dessen freundliches Lächeln zur Grimasse erstarrt ist.

Der unbekannte Meister ist eine durchaus beachtenswerte Erscheinung im Rahmen der Erfurter Plastik. Für seine Fehler ist nicht er, sondern seine Zeit verantwortlich zu machen, rückhaltlos sind dagegen seine verschiedenartigen Vorzüge anzuerkennen. Neben der sauberen und sorgfältigen Ausführung und den fein empfundenen nackten Teilen ist das Streben nach Ausdruck bemerkenswert, das sich besonders im Gesichte der Madonna widerspiegelt. Die neuaufgekommene, vielfaltige Art der Gewanddrapierung ist mit gutem Geschmack ausgeführt. Die in der Hochgotik so beliebte Undulation der Gewandsäume tritt hier zuerst schüchtern auf.

1. Schmedestedtesche Madonna in der Predigerkirche von 1350.

Die Schmedestedtesche Madonna bildet eine gute Einleitung zu der Blüte der Erfurter Steinplastik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, wenngleich sie nicht den Beginn einer neuen, sondern den Abschluß der älteren Richtung repräsentiert. Sie verkörpert den Höhepunkt derjenigen Entwicklungsphase der gotischen Plastik, in der das hauptsächlichste Gebot die Darstellung von Anmut und Zierlichkeit ohne Rücksicht auf Naturmöglichkeit war. Im Gegensatz dazu tritt jetzt ein stark naturalistischer Zug auf, der mit Vorliebe gewaltige Affekte schildert, und als dessen Hauptvertreter die törichten Jungfrauen am Domportal anzusehen sind.

Bevor wir uns aber zu diesen Denkmälern wenden, muß noch kurz eines entwicklungsgeschichtlich nicht uninteressanten Werkes Erwähnung getan werden, nämlich des Kreuzigungsreliefs an dem alten Wigbertikloster, jetzigen Bezirkskommando. (Abb. 2.)

Der Vorgang ist in der bekannten, typischen Weise dargestellt. Christus, mit der Dornenkrone auf dem Haupt, hängt an dem sehr dicken und sehr massigen Kreuz, an dem oben der Titulus angeheftet ist, während unten Totenkopf und Knochen liegen. Maria und Johannes stehen klagend zu seinen Seiten.

Zunächst fällt der Widerspruch zwischen der sorgfältigen Durchmodellierung des Oberkörpers Christi und der Unsicherheit in der Bildung seiner Beine auf, ferner die ungeschickte und einförmige Parallelanordnung der Mittelachsen von Maria und Johannes. Die Gesichter, besonders das schmerzverzerrte der Mutter, sind roh und grob gegeben.

Ein neues Moment ist, daß diese Darstellung dem tektonischen Gefühl der Gotik insofern Rechnung trägt, als die Leidtragenden nicht mehr auf dem Steinrand aufstehen, wie beim Tympanon im Domkreuzgang, sondern auf Plinthen postiert sind, eine Weiterentwicklung des Typus, die das historische Interesse an dem sonst wenig erfreulichen Werke zu erregen hauptsächlich imstande ist. Entstanden mag das Relief, nach der Ausbiegung, den Schlangensäumen der Gewänder und dem Charakter der Majuskeln auf dem Titulus zu schließen, etwa in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sein.

2. Kreuzigungsrelief am alten Wigbertikloster.

Wie schon angedeutet, beginnt jetzt eine Zeit der höchsten Blüte in der Erfurter Plastik. Am Dom wird das reizvolle Domportal gebaut, das in seiner phantastischen Erfindung und mit seinem reichen Skulpturenschmuck sicher das schönste hochgotische Kirchenportal in thüringischen Landen ist. Neben einer ganzen Anzahl handwerklicher Erzeugnisse trifft man auf die Werke von Meistern, die durchaus einen Anspruch auf höhere Würdigung machen können.

Die Betrachtung dieser großen Gruppe wird am besten eingeleitet durch die Besprechung der am meisten in die Augen fallenden Werke, nämlich der Skulpturen am Domportal.

Der Grundriß dieses merkwürdigen Doppelportals bildet ein gleichseitiges Dreieck [1]), das mit seiner Grundlinie an das Querschiff angebaut ist, während sich in seinen beiden anderen Seiten

[1]) Daher vulgär „Triangel“ genannt.

3. Domportal. Ostansicht.

zwei prächtige, von hohen Wimpergen überragte Türen befinden.

An dem Bauwerk sind — abgesehen von der heiligen Anna selbdritt, die einer früheren Periode angehört — vierunddreißig Statuen aus der Zeit seiner Entstehung angebracht. Das Datum der Erbauung ist nicht überliefert; aus stilkritischen Gründen setzt man [1]) es in die Zeit um 1360. Dargestellt sind im Tympanon des nordöstlichen Portals die Kreuzigungsszene, am Mittelpfosten die Madonna und in den Leibungen die Apostel; im Tympanon des nordwestlichen Portals eine bis jetzt als „Christus als Weltenrichter" gedeutete Gruppe und in den Leibungen die klugen und törichten Jungfrauen, Kirche und Synagoge. Der heilige Michael am Pfosten ist modern. Ferner befinden sich an der nach Norden gerichteten Kante des Triangels die Statuen der Heiligen Bonifatius, Eoban und Adolar. Die im Laufe der Zeit nicht unerheblich beschädigten Figuren wurden Ende der fünfziger Jahre des XIX. Jahrhunderts restauriert, doch bieten die erhaltenen alten Teile genügende Gelegenheit zur kunsthistorischen Betrachtung.

Wenngleich die Statuen auf den ersten Blick wie aus einem Guß erscheinen, so zeigen sich doch bei näherer Betrachtung nicht unerhebliche Unterschiede.

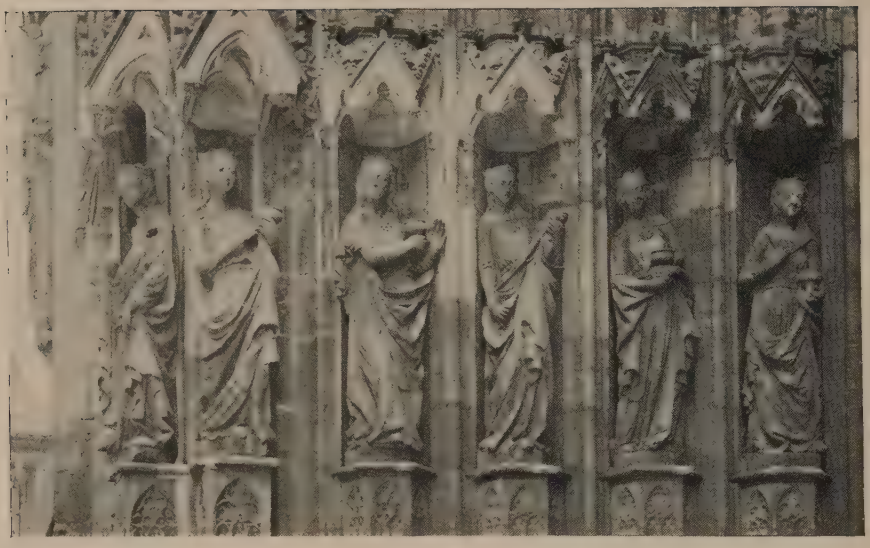
Beginnen wir mit den Aposteln am östlichen Portale.

Rechts von der Tür sind Petrus, Andreas, Bartholomäus, Matthäus, Thomas und Philippus, links Paulus, Johannes, die beiden Jakobus, Simon und Thaddäus aufgestellt, charakterisiert durch ihre entsprechenden Attribute, in ihren Händen oder auf ihren Bibeln eingemeißelt. (Abb. 3.)

Die heiligen Männer stehen in ernster und würdiger Haltung da und treten nur durch ein geringes Zuwenden der Oberkörper und Köpfe zueinander in Beziehung. So scheinen sie gelassen und in göttlicher Ruhe über religiöse Dinge zu disputieren. Das Gepräge, das sie dem Portal verleihen, ist ein feierliches, erhebendes und echt kirchliches.

Johannes und Matthäus sind als bartlose, anmutige Jünglinge dargestellt, während die Häupter der anderen Apostel dichtes, zum Teil in effektvoller Weise angeordnetes Bart- und Haupthaar umwallt. Die leidenschaftslosen Gesichter sind in einer etwas glatten und flauen Manier behandelt, doch durchaus in den einzelnen Zügen verstanden. Die Gewänder — Leibrock und Mantel — fallen in großen und reichen, etwas brüchigen Falten um die Körper, deren Proportionen richtig wiedergegeben sind. Die Bewegungen sind im allgemeinen wohl verstanden. Alles in allem erweisen sich die Apostel als tüchtige Arbeiten, die bis jetzt wohl noch nicht nach ihrem wahrenWert gewürdigt wurden.

[1]) Bode, p. 98 (1358), Buchner, Grabplastik, p. 34 (um 1360).



4. Die Kirche und die klugen Jungfrauen. Westseite des Domportals.

Ein ganz anderes Bild bieten die Jungfrauen, Kirche und Synagoge am Westportal. Während dort in der Versammlung der heiligen Männer ernste Ruhe und Würde herrscht, trifft man hier auf die Darstellung extremster Affekte. Die Jungfrauen sind durchweg in lange, hochgegürtete und auf dem Busen mit einem Kleinod gezierte Gewänder gekleidet. Einige haben Mäntel. Ihr Haupt schmücken Kronreifen, in den Händen tragen sie die Lampen. Die Ekklesia, in der gleichen Tracht, hält in der rechten den Kelch, in der Linken die Fahne; die Synagoge legt die Rechte auf das Haupt eines Böckchens und trägt in der Linken die zerbrochene Fahnenstange. (Abb. 4, 5.)

Mit frohem Angesicht, mit raschen und lebhaften Bewegungen schreiten die klugen Jungfrauen zur Bewillkommnung des Bräutigams, triumphierend und mit stolz erhobenem Haupte steht die Kirche da. Es liegt etwas ungemein Belebtes und Lebendiges in der Darstellung dieser Mädchen. Dem Meister ist es prächtig gelungen, die freudige Stimmung durch Bewegungen und Gebärden zu charakterisieren, dagegen ist er der Aufgabe, diese Stimmung auch in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen, nicht gewachsen, weswegen er sich hier auf das schematische und konventionelle Lächeln beschränkt. Bei dem packenden Reiz, den die Gesamtwirkung der Gruppe ausübt, übersieht man leicht ihre formalen Schwächen, die sich zunächst in den charakterlosen Gesichtern, dann in der befangenen Körperproportionierung aussprechen. Die Behandlung der Gewänder entspricht im ganzen derjenigen bei den Aposteln.

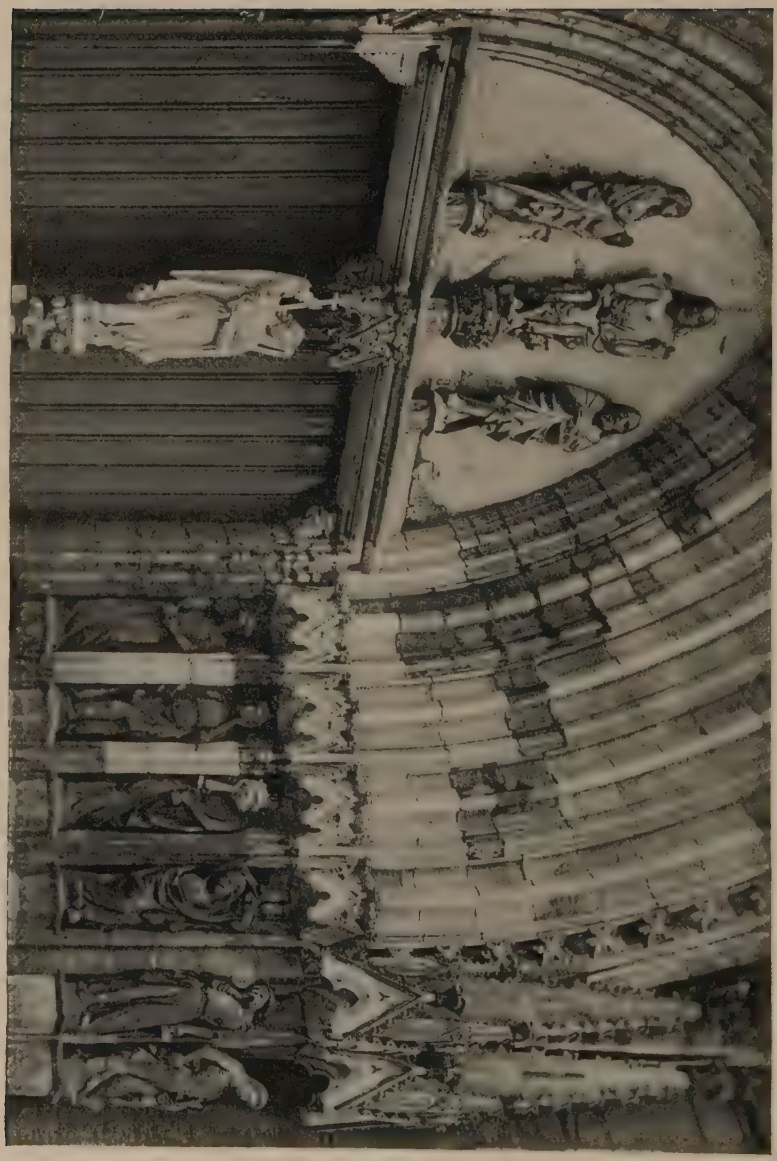
Im scharfen Kontrast stehen ihnen die törichten Jungfrauen und die Synagoge gegenüber.

Dort reine, hohe Freude, hier niederdrückender Kummer, verzweifelnde Hoffnungslosigkeit. Die Kronreifen entgleiten den Häuptern, die Lampen den Händen, sie ringen die Hände und scheinen unter der Wucht der Ausstoßung zusammenzubrechen. Auch hier sind die schmerzlichen Empfindungen vorzugsweise durch die Gebärdensprache ausgedrückt. Zwar bemüht sich der Meister, durch Emporziehen der Augenbrauen und dadurch bedingte Fältelung der Stirn sowie durch Zusammenkneifen der Augen die Vorstellung der seelischen Qualen und der Tränen auch in den Gesichtern hervorzurufen, doch steht der untere Teil des Antlitzes im Widerspruch mit diesen Stimmungen, da die konventionell nach oben gezogenen Mundwinkel eher auf vergnügtes Lachen als auf überwältigenden Schmerz deuten. Er setzt seine ganze Kraft daran, diese hochdramatische Szene in möglichster Deutlichkeit dem Beschauer vor die Augen zu führen, jedoch versagt er bei der Aufgabe der seelischen Belebung der Gesichter. Offensichtliche Fehler macht er ferner bei der Proportionierung der Figuren. Seine Absicht war, leidenschaftlich bewegte Gestalten zu schaffen und die Summe der schmerzlichsten Affekte durch die Gebärden wiederzugeben. Es gelingt ihm durchaus nicht, sie überzeugend auszuführen. Sein Können, das dazu ausreicht, die ruhigstehende Kirche und die schreitenden klugen Jungfrauen in ihren Stimmungen trefflich zu charakterisieren, ist der Aufgabe gegenüber nicht ausreichend. In seinem Bestreben, eindringlich zu wirken, verfällt er auf unmögliche Stellungen und Verrenkungen, wie z. B. die der Anatomie geradezu hohnsprechende Bildung der die Hände ringenden und zusammenbrechenden vierten Jungfrau (vom Tor aus). Der Grund für diese Unsicherheit liegt vielleicht darin, daß die neu aufgekommene naturalistische Richtung noch keinen ausgebildeten Typus für derartige Darstellungen hatte. Die Mangelhaftigkeit seiner Leistung beweist, daß der Bildhauer auf der Stufe eines gewöhnlichen Handwerkers stand, der sogar noch mit technischen Schwierigkeiten zu kämpfen schien, worauf die ziemlich rohe Haarbehandlung der Jungfrauen hindeutet.

Die Jungfrauen interessieren in erster Linie als Ausfluß der Zeitströmung. Ihren Hauptwert für die kunsthistorische Betrachtung macht ihre naturalistische Behandlung aus. Diese Auffassung ist für Erfurt und überhaupt für Thüringen neu, da sie erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in diesen Landen Eingang fand. Für sie sind die Jungfrauen das frühste einheimische Beispiel der Vollplastik.

In der Literatur haben sie mehr Beachtung gefunden als andere Erfurter Bildwerke. Puttrich[1]) erwähnt sie lobend und

[1]) Puttrich, p. 9.



5. Die hl. Dreieinigkeit zwischen Maria und Johannes d. T. und die törichten Jungfrauen mit der Synagoge an der Westseite des Domportals.

stellt sie sogar über die Apostel. Bode[1]) erkennt das Streben nach dramatischer Wirkung an, und Gurlitt[2]) findet sie sehr beachtenswert: Neben vielem Unzulänglichen zeigt sich ein starkes Gefühl für Ausdruck, für leidenschaftliche Bewegung.

In dem Bogenfelde oberhalb der Jungfrauen befindet sich die gewöhnlich, so von Puttrich, Tettau und Gurlitt, als „Christus als Weltenrichter" bezeichnete Gruppe. (Abb. 5.)

Innerhalb einer aufgemalten Mandorla sitzt „Christus", das Haupt leicht nach rechts geneigt, mit halblangem Bart und herabwallendem Haupthaar. Er ist vollkommen in ein faltiges Gewand gekleidet. Die erhobenen Hände sind stark verstümmelt. Zwischen seinen Knieen befindet sich das Kreuz mit dem daran geschlagenen Heiland. Aus seiner Brust ragt eine starke eiserne Haspe hervor, die sicherlich keinen anderen Zweck gehabt hat, als die Taube des heiligen Geistes zu tragen. Dann haben wir, aber nicht mehr mit „Christus als Weltenrichter", sondern mit der bekannten typischen und herkömmlichen Darstellung der Dreieinigkeit, dem sogenannten „Gnadenstuhl", zu tun: Der sitzende Gottvater hält den gekreuzigten Sohn zwischen den Knieen, über dem der heilige Geist schwebt. Rechts von der Trinitätsgruppe steht Maria in Kleid, Mantel und Kopftuch, links Johannes der Täufer, ein bärtiger Mann in kurzem, bis an die Kniee reichenden Mantel und eine Scheibe mit dem Agnus Dei in der Linken tragend.

Das Werk, eine nicht üble Leistung in der Auffassung, Proportionierung und Wiedergabe der Bewegungsmotive, steht stilistisch den Jungfrauen sehr nahe, wie die gleiche Behandlung von Einzelheiten, z. B. der Augen, Ohren und Hände, des Faltenwurfes und der Schlangensäume der Gewänder, sowie die minderwertige Ausführung der Haare ergeben. Vermutlich stammt es daher von demselben Meister, der den Schmuck der Leibungen schuf, und der hier Befriedigenderes leistete, weil er sich durchaus an ein überliefertes Schema halten konnte. Die verschiedene Erhaltung der einzelnen Gruppen setzt neben der Restauration dieser Erkenntnis Schwierigkeiten entgegen, da die Jungfrauen stärker verwittert sind als der Gnadenstuhl, was wohl vorzugsweise auf die erosive Eigenschaft des sehr häufigen Westwindes zurückzuführen ist. Jene, die seinem Einfluß unmittelbar ausgesetzt sind, haben am stärksten gelitten, dieser hat in der Tiefe des Tympanons einen größeren Schutz gefunden; die Apostel, die gar nicht von ihm berührt werden, sind vorzüglich erhalten.

Stilistisch stehen den eben besprochenen Gruppen nahe die Statuen des heiligen Bonifatius, des Gründers von Dom und Bistum, und seiner Genossen Eoban und Adolar, die Anteil an

---

[1]) Bode, p. 208.
[2]) Gurlitt, p. 6.

der Gründung hatten und mit ihm zusammen den Märtyrertod erlitten. Adolar war ferner der erste und einzige Bischof[1]) von Erfurt. (Abb. 6.)

Bonifatius ist etwas über Lebensgröße dargestellt, die beiden anderen kleiner. Alle drei schmückt das bischöfliche Ornat. Auf dem lockenumwallten Haupt tragen sie die Mitra von niedriger Form, bekleidet sind sie mit Kasula, Alba und Tunika. Bonifatius trägt als besondere Auszeichnung das Pallium. Unter dem linken Arm halten sie das Pedum, in der Rechten ein Buch. Ihre äußere Erscheinung ist also ziemlich die gleiche.

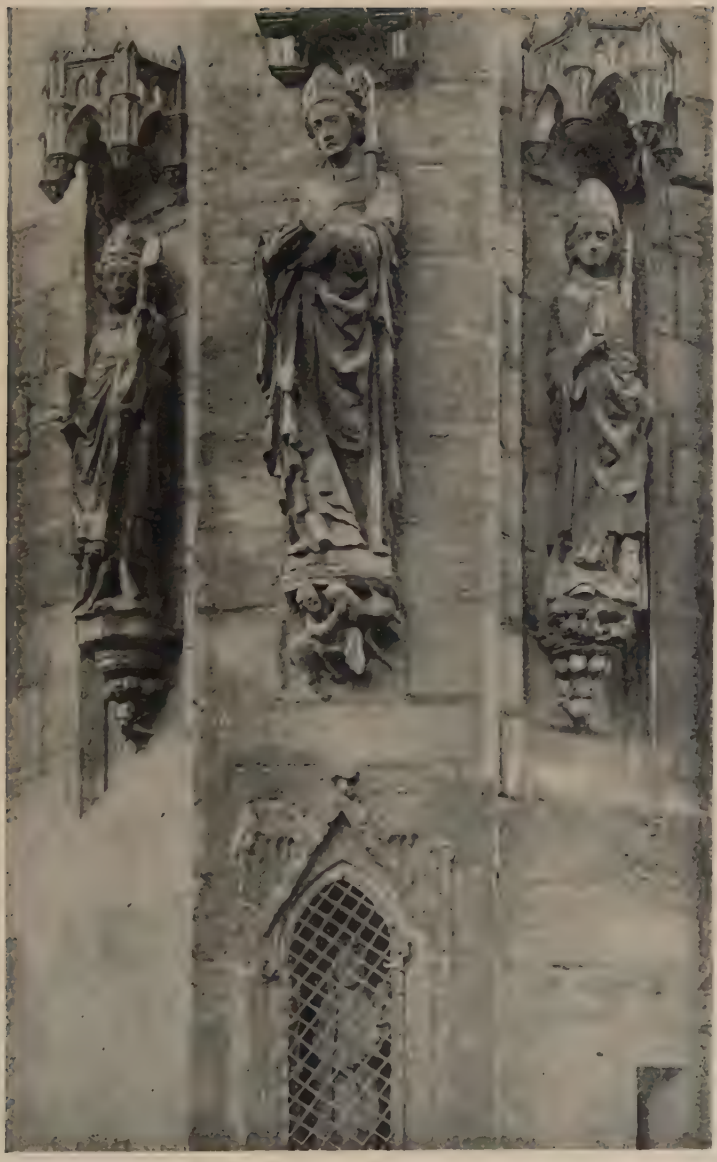
Betrachten wir zunächst die Gestalt des Bonifatius. Er steht in Schreitstellung mit vorgesetztem rechten Fuß da; die rechte Hüfte ist ausgebogen, der Kopf leicht nach rechts geneigt. Durch die Erhebung seiner Arme wird ein reicher Faltenwurf der Kasula hervorgerufen. Interessant ist das hagere, bartlose Gesicht des Heiligen, das mit seinen scharf geschnittenen Zügen eine fast porträtähnliche Auffassung zeigt. Leider ist nicht festzustellen, wieviel davon auf Kosten der Restauration zu setzen ist. Abgesehen davon hat das Standbild in seiner würdigen, durchaus nicht steifen und befangenen, sondern eher lässig-anmutigen Haltung und der geschmackvollen, von übertriebener Manieriertheit freien Gewandbehandlung sicherlich Anspruch auf Beachtung. Unleugbar ist es das beste Bildwerk des Triangels, eine recht reife Schöpfung.

Steifer stehen die beiden anderen Heiligen da. Bei dem Fehlen unterscheidender Attribute ist es nicht ersichtlich, wer Eoban und wer Adolar sein soll. Da letzterem ein Hund beigegeben wird und die Konsole der Statue rechts von Bonifatius einen solchen (mit modernem Kopfe) aufweist, kann man vielleicht ihre Identität mit Adolar folgern.

Eoban zeigt starke stilistische Analogien mit der Mittelfigur. Zwar ist sein Gesicht keine so gute Leistung, ferner ist die Gewandbehandlung einfacher und seine Haltung befangener. Trotzdem spricht nichts gegen die Annahme, daß diese Statue von der Hand desselben Meisters sei, wie die vorige, auf die er naturgemäß den größeren Nachdruck gelegt hat.

Einen anderen Typus zeigt der Kopf des Adolar mit dem breiteren und volleren Gesicht, den größeren Augen und dem ziemlich charakterlosen Mund. Die Behandlung seiner Kleidung entspricht in den Hauptzügen dem Stil der anderen Heiligen, weist aber in der Undulation der Säume eine etwas kleinliche Art auf. Demnach ist es fraglich, ob er von derselben Hand wie die beiden anderen Heiligen stammt. Nach der Auffassung der Gesichter diese Frage lösen zu wollen, ist nicht angebracht, da ihre Erhaltung sehr verschieden ist. Bei Bonifatius und Eoban entspricht sie derjenigen der Jungfrauen, was seinen Grund in ihrer dem Westwind ausgesetzten Stellung hat, das

[1]) primus et ultimus episcopus Erfurdensis. Nic. de Siegen. p. 149.



6. Die heiligen Adolar, Bonifatius, Eoban und Anna selbdritt an der Nordseite des Domportals.

Gesicht des durch die Ecke geschützten Adolar gleicht mit seiner glatten, fast wie poliert wirkenden Haut den Köpfen der Apostel.

Die innerliche Zusammengehörigkeit der drei Statuen wird in feiner Weise dadurch zum Ausdruck gebracht, daß nicht jede starr vor sich hinsieht, sondern daß sie alle auf einen Punkt blicken, und zwar dem Beschauer in das Gesicht. Auf diese Weise treten sie zueinander in Beziehung. Daraus ergibt sich, daß für Adolar und Eoban die Dreiviertelansicht die Hauptansicht ist, ein in der gotischen Freiplastik immerhin vereinzelter Fall.

Abweichend im Stil sind die noch übrigen Skulpturen am Triangel, nämlich die Kreuzigungsgruppe und die Madonna am Ostportal. (Abb. 3.)

Auf der ersteren hängt Christus, sein von der Dornenkrone bedecktes, ausdrucksvolles Gesicht im Tode nach rechts senkend, an einem Kreuz mit schräg abgeschnittenen Balkenenden. Die langen Locken wallen bis auf die Schultern. Das Lendentuch reicht bis an die Kniee und bildet weitstreichende Falten. Der untere Nagel ist auffälligerweise durch die Innenseite des rechten Fußes geschlagen und muß das Gelenk des linken durchbohren.

Rechts von ihm steht Maria, fast ganz in einen weiten Mantel gehüllt, und faßt mit der Rechten auf das Herz, während die Linke abgeschlagen ist. Das Haupt ist nach rechts geneigt und die rechte Hüfte leicht ausgebogen.

Johannes, wie stets ein lockiger Jüngling, senkt den Kopf nach der linken, ausgebogenen Hüfte. Im Übermaße des Schmerzes ringt er die Hände unter dem emporgezogenen Zipfel des Mantels, der dadurch in prächtigen Falten herniederfällt.

Bei der Gruppe fällt sofort der Widerspruch zwischen der Reife der Schöpfung, die sich in der prächtigen Geschlossenheit und ihrer Ausdrucksfähigkeit äußert, und der rein handwerklichen und mechanischen Detailausführung auf. Man betrachte nur daraufhin den Oberkörper Christi, der bei völlig richtiger Bildung der einzelnen Partien die Rippen ganz schematisch zeigt.

Diese technische Minderwertigkeit ergibt sich aus der Tatsache, daß die Gruppe eine Kopie ist, nämlich eine kleinere und in einzelnen Zügen (z. B. in der Ausbiegung) dem Zeitgeschmack Rechnung tragende Wiederholung der überaus wirkungsvollen Kreuzigungsgruppe am Lettner des Westchors des Naumburger Domes von 1250—70. (Abb. Bergner, Tafel V.)

Diese Kopie erreicht bei weitem nicht die Schönheiten des Originals, sondern ist, wie die meisten Skulpturen am Triangel, eine handwerkliche Leistung. Jedenfalls steht aber fest, daß der Bildhauer in Naumburg gewesen ist und das Werk genau studiert hat.

Die Figuren sowie das Kreuz stehen auf hochgotischen, mit

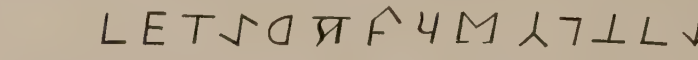
geblendetem Maßwerk dekorierten Basen, die aus dem unteren Schrägrande des Tympanons herauszuwachsen scheinen, also wiederum ein Beweis für das tektonische Empfinden der Hochgotik. Die Andeutung einer Landschaft fehlt noch gänzlich.

Nahe Verwandtschaft mit dieser Gruppe besitzt die Madonna am Pfosten desselben Portals.

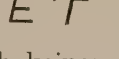
Maria, in Kleid und Mantel, die (modern ergänzte) Krone mit dem Schleier darunter auf dem Haupt, blickt mit anmutiger Neigung des Kopfes auf das Kind, das sie im linken Arm hält. Die Rechte trägt das Scepter, die linke, belastete Seite ist ausgebogen. Das Kind, im langen Hemde, hält in der Linken einen Vogel und greift mit der Rechten wie spielend nach dem Kleinod auf der Brust der Mutter.

Die geschickt gearbeitete Figur macht einen recht sympathischen Eindruck. Die Ähnlichkeit mit der Kreuzigungsgruppe tritt besonders in der Gewandbehandlung zutage. Hier wie dort fallen die Kleider in langen, weitstreichenden Falten hernieder. Wenn Tettau[1]) meint, daß die Gruppe von dem Meister der Madonnenstatue stamme, so ist es wohl richtiger, diesen Ausspruch umzudrehen, da der Stil des Naumburger Werkes ersichtlich einen bedeutenden Einfluß auf das Marienbild ausübte. Vielleicht ist es ebenfalls Kopie, da es immerhin auffällig erscheint, daß das Kind nach älterer Weise ganz bekleidet ist, während es schon in der Mitte des Jahrhunderts halbnackt erscheint. Das Original ist freilich noch nicht bekannt. Dieser Faltenstil kehrt auch teilweise bei den Aposteln wieder. Ein deutlicher Beweis dafür ist die Gestalt des Andreas.

Wer war nun der Meister dieser ganzen Skulpturen? Es ist weder ein Name überliefert, noch sonst ein greifbarer Anhaltspunkt gegeben. Jedenfalls sind verschiedene Hände daran tätig gewesen. Daß, wie es ja selbstverständlich ist, eine Anzahl von Leuten an dem Triangel gearbeitet haben, wird bewiesen durch verschiedene Steinmetzzeichen, die sich an demselben finden. Es sind folgende:

 [2])

Besonders häufig finden sich die Zeichen:



An den Statuen ist jedoch keines derselben festzustellen; die Verschiedenheit in Auffassung und Behandlung spricht dagegen mit Sicherheit für die Mitwirkung mehrerer Bildhauer. Eine Gruppe bilden die Figuren des westlichen, eine andere die des östlichen Portals, während die Heiligen an der Nord-

[1]) Tettau, p. 61.
[2]) Vgl. Gurlitt, p. 6.

seite völlig isoliert stehen, wenn auch alle Statuen verwandte Züge mit ihnen zeigen. Man kann sie vielleicht als Arbeiten des leitenden Meisters ansehen, der seiner Schule einzelne Züge seiner Kunst aufprägte. Gleichzeitig macht sich in den Aposteln der Einfluß des Naumburger Werkes geltend, so daß sich in ihnen beide Formenmotive kreuzen.

Wer der Meister war, weiß man nicht; in Erfurt ist von seiner Hand nichts weiter erhalten. Vielleicht war er von auswärts gekommen, da ja seine Heiligenstandbilder eine für Erfurt ungewöhnliche Formengebung aufweisen, die sich in den brüchigen Gewandfalten ausspricht. Vielleicht ist an der alten und unverbürgten Nachricht, die von einer Beteiligung eines Straßburger Meisters, der ein Schüler[1]) Erwins gewesen sein soll, an dem Dombau spricht, doch etwas Wahres. Zurzeit ist diese Frage noch nicht spruchreif.

Während in den Domskulpturen der naturalistische Zug der Zeit in den Bewegungen gut zum Ausdruck kommt, entwickelt sich auf durchaus befriedigende Weise das Porträt. Den Hauptanteil an diesem Verdienst hat die Persönlichkeit eines Meisters, dessen Werke unbestritten das Beste sind, was aus dem XIV. Jahrhundert in Erfurt erhalten ist. Nach den überlieferten Arbeiten steht er lediglich im Dienste der Grabplastik. Buchner, der zuerst zusammenfassend über ihn gearbeitet hat, hat ihn nach seinen Hauptwerken den „Meister der Barfüßerkirche“ genannt. Es werden ihm zugeschrieben: die Grabsteine des Johann von Lepanto, Ludwig von Marronia und Heinrich von Frimar in der Augustinerkirche, des Ritters von Lichtenhayn in der Predigerkirche, des Bischofs Graf Beichlingen und der Cinna von Vargula in der Barfüßerkirche, und schließlich die Deckplatte des Severisarkophags in St. Severi.[2])

Die ältesten Werke sind die Grabsteine der Weihbischöfe Johannes von Lepanto († 1316) und Ludwig von Marronia († 1324). (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel III.)

Die beiden, modern polychromierten und im Chor der Augustinerkirche aufgerichteten Werke zeigen die Bischöfe in mäßigem Relief innerhalb des hohlkehlenartigen Steines liegend, um dessen Rand die teilweise zerstörte Inschrift läuft. Ihr Haupt, das auf einem Kopfkissen ruht, bedeckt die Mitra, bekleidet sind sie mit Kasula, Tunika und Alba; die Linke hält das Pedum. Lepanto stützt seine Füße auf den unteren Steinrand, Marronia auf eine mit Blattwerk gezierte Konsole. Einzeln betrachtet machen ihre Gesichter einen porträtmäßigen

[1]) Tettau, p. 28 Anm.

[2]) Vgl. Buchner, Grabplastik. Bei der Besprechung der Werke des Meisters der Barfüßerkirche waren mancherlei Wiederholungen aus dem zitierten Werk nicht zu umgehen; jedoch erschien es nicht angebracht, diese bedeutende und markante Meisterpersönlichkeit gedrängter zu behandeln oder gar nur kurz zu erwähnen.

Eindruck[1]), ihre Ähnlichkeit beweist aber, daß dies nicht der Fall ist, und daß der Meister noch nicht imstande war, schärfer zu individualisieren. Die Augen sind halb geschlossen, die Stirne gefurcht, die Nase gerade und der Mund breit. Die Ohren stehen vom Kopfe ab, eine Erscheinung, die vielleicht bedingt ist durch das Eindrücken des Hauptes in das Kissen.

Marronia ist nach Buchner als Leiche charakterisiert, was er aus „der in der Todesstarre eintretenden Muskelzusammenziehung über der Nasenwurzel" schließt.[2]) Möglicherweise lag dieses in der Absicht des Meisters; jedoch kommt diese Zusammenziehung auch bei Lebenden vor, so z. B. bei dem Donator des Kreuzigungsreliefs im Steinhaus. (Abb. 7, vgl. p. 28.)

Die Proportionen sind richtig wiedergegeben, nur sind die Beine zu kurz. Der Faltenwurf ist einfach und geschmackvoll angeordnet.

Die großen Ähnlichkeiten der beiden Grabsteine machen es unzweifelhaft, daß sie Werke einer Hand sind. Daß sie gleichzeitig entstanden sind[3]), ist nicht ohne weiteres anzunehmen, da man bei dem Denkmal des Marronia in der Art, wie sein Gesicht schärfer charakterisiert ist, und in dem Umstande, daß er seine Füße gegen eine Konsole stützt, eine Weiterentwicklung des Typus und nicht wie Buchner ein bewußtes Archaisieren[4]) des älteren Steines sehen kann.

Jedenfalls entstanden die Werke erst einige Zeit nach dem Tode der Bischöfe, vielleicht in den vierziger Jahren, da sie eine zu nahe Verwandtschaft mit dem nächstfolgenden Denkmal, dem Grabstein des Theologieprofessors Heinrich von Frimar († 1354) aufweisen, der neben ihnen aufgestellt ist. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel III.)

Der Stein, schmaler und höher als die vorigen, zeigt den Verstorbenen in liegender Stellung, bekleidet mit einer Mönchskutte, deren Kapuze er über das Hinterhaupt gezogen hat. Die Stola kreuzt sich über seiner Brust. Sein mit einer großen Tonsur versehenes Haupt liegt leicht nach rechts gewendet auf einem Kissen. In den übereinander gelegten Händen hält er ein Buch. Die Füße ruhen wieder auf einer Konsole; der rechte Fuß ist vorgesetzt.

Die Ähnlichkeit dieses Werkes mit den vorhergenannten ist augenfällig. Die gleiche Behandlung der Augenlider kehrt wieder, dieselbe gerade Nase und die gleichen abstehenden Ohren. Dann zeigt es denselben Geschmack in der Faltengebung und weist ebenfalls die Fußkonsole auf. Ferner verfällt der Meister in denselben Fehler der zu kurzen Bildung der Beine und des Unterkörpers. Unleugbar ist es aber eine reifere

[1]) Vgl. Buchner, Grabplastik, p. 120.
[2]) Buchner, Grabplastik, p. 121.
[3]) wie Buchner, ibid. p. 26, meint.
[4]) Buchner, Grabplastik, p. 125.

Schöpfung als die Bischofsgräber. Das Gesicht macht durch die Falten in den Augen und Nasenwinkeln einen porträtmäßigeren Eindruck, wenn es im ganzen auch noch schematisch erscheint; die Hände sind besser durchgearbeitet und, was besonders ins Gewicht fällt, die Frontalität der vorigen Denkmäler ist aufgegeben. Hiermit setzt das Streben des Meisters nach Belebung der einförmigen und starren Linie ein, das bei dem nächsten Werk seinen Höhepunkt erreicht. Entstanden mag das Denkmal bald [1]) nach dem Tode des Frimar, also in der Mitte der fünfziger Jahre sein.

Es folgt der Grabstein des Ritters Theoderich von Lichtenhayn († 1366) am Lettner der Predigerkirche. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel V.)

Der Ritter, scheinbar im kräftigsten Mannesalter stehend, ist von der rechten Seite knieend dargestellt und wendet sein von struppigem Haupt- und Barthaar umwalltes Gesicht dem Beschauer zu. Bekleidet ist er mit dem kurzen, gesteppten Lendner, unter dem das Panzerhemd hervorsieht. Eiserne Schienen schützen seine Beine. Ziemlich tief um seine Hüften schlingt sich der Leibgurt mit Dolch und Tasche. Die behandschuhte Rechte hält Schwert und Schild, die Linke emporgehoben den mit Kleinod und gezaddelter Helmdecke versehenen Kübelhelm. [2]) Die Technik des Steines, dessen Bemalung noch zu erkennen ist, ist ganz flaches Relief. Das Gesicht ist gut charakterisiert. Zwar sind die Augen noch schematisch wiedergegeben, doch verleiht ihm der energische Mund und der wilde Bart einen trotzigen und kriegerischen Zug. Einen ganz entschiedenen Bruch mit der Frontalität der früheren Zeit bedeutet der Versuch, die sonst nur bei den Donatoren der Epitaphien übliche Kniestellung in die eigentliche Grabplastik zu übertragen. Es offenbart sich hierin ein der Zeitströmung Rechnung tragendes, starkes naturalistisches Empfinden des Meisters, ein gesteigertes Streben nach lebendigem Ausdruck, dem die richtige Wiedergabe der Körperproportionen zum Opfer fällt. Er ist der neuen Aufgabe, die er sich gestellt hat, formal nicht gewachsen, und seine Unsicherheit nach dieser Seite hin, die er schon früher bewies, tritt stärker hervor. Die ganze Figur macht einen zu langen und schlanken Eindruck. Arme und Unterschenkel sind zu kurz, die Oberschenkel zu lang geraten. Diese fehlerhafte Körperbildung, speziell die den Beinen gegenüber zu kurzen Arme, ist nach Buchner [3]) ein Ausfluß des Zeitstils, eine Behauptung, die zum mindesten auf die Grabplastik beschränkt werden muß, da doch Denkmäler aus der gleichen Periode — wie das Kreuzigungsrelief an S. Andreas (vgl. p. 29, Abb. 8) beweist — genau das umgekehrte Verhältnis der oberen

[1]) wie auch Buchner annimmt. Grabplastik, p. 129.
[2]) nicht Topfhelm, wie Buchner sagt. Vgl. Otte I, 453.
[3]) Buchner, Grabplastik, p. 134.

zu den unteren Extremitäten aufweisen. Wahrscheinlicher erscheint es, daß sie neben der Vorliebe der Gotik für schlanke Proportionen der Absicht entsprang, den Ritter als eleganten Mann zu charakterisieren, indem der Meister die einzelnen Teile, soweit es der gegebene Raum zuließ, dehnte. Daß er es verstanden hat, trotz dieser Fehler den Eindruck des Denkmals derartig lebendig zu gestalten, beweist seine Güte.

Dieser Umstand, daneben Analogien in der Augen- und Mundbehandlung, sowie die gleiche sorgfältige und saubere Ausführung gestatten, den Lichtenhaynstein derselben Hand zuzuweisen, die die vorher erwähnten Denkmäler schuf. — Entstanden ist er jedenfalls bald nach dem Tode des Ritters, also in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. .

In den zeitlich folgenden Werken erreicht der Meister seinen Höhepunkt als Porträteur. Es sind dies die Grabsteine in der Barfüßerkirche, die ihm seinen Namen verliehen haben.

In der von der Sachsenschen Kapelle dieser Kirche ist der Grabstein der Cinna, Tochter des Friedrich von Vargula[1]) und Gemahlin Rudolph Zieglers, aufgestellt, laut Inschrift 1370 verstorben. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XIV.)

Die Verstorbene steht in aufrechter Haltung auf einer einfachen Konsole. Sie trägt ein langes, auf der Brust mit einem Schmuckstück geziertes Kleid und darüber den halblangen Mantel. Ihr jugendliches Haupt umrahmt eine pelzverbrämte Haube, deren Enden auf die Schultern fallen. Die Hände hält sie im Gebet gefaltet. Die oberen Ecken des Grabsteins nehmen die Wappen des Patriziergeschlechts Ziegler, ein Hirschkopf, und derer von Vargula, ein Löwe mit Mädchenkopf, ein. Das sympathische Denkmal der anscheinend jung Verstorbenen offenbart wieder völlig die Eigenart des Meisters. In wenigen, klaren und ruhigen Falten umfließt die Gewandung den Körper der fast unmerklich nach rechts ausgebogenen Gestalt. Der Kopf wirkt porträtmäßig durch die etwas zusammengekniffenen, noch typisch umrahmten Augen und den individuell gestalteten, leicht lächelnden Mund. Die Lösung des Problems der gefalteten, etwas flau behandelten Hände ist nicht besonders glücklich. Bei der Proportionierung verfällt der Meister wieder, wie bei dem Lichtenhayn, in den Fehler, daß er die Gestalt zu sehr streckt, wahrscheinlich aus demselben Grunde wie dort. Die junge Frau von adliger Herkunft und Gemahlin eines Mitgliedes eines der ersten Patriziergeschlechter sollte möglichst elegant und anmutig dargestellt werden, ein Eindruck, der sicher nicht nur für die Augen der Zeitgenossen, sondern auch für die unsrigen erreicht ist. — Das Todesjahr der Cinna und die Entstehung des Steines dürften nicht weit auseinanderfallen.

Das andere Werk des Meisters in der Kirche ist der Grab-

[1]) Auf dem Stein steht altertümlich ‚Varila'.

stein des Grafen Albert von Beichlingen, Weihbischofs von Hippo, der sein Leben 1371 im Barfüßerkloster beschloß. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XV.)

Der Bischof, ein ziemlich wohlbeleibter Herr, ist innerhalb des vertieften Steines liegend dargestellt. Sein von einer niedrigen, mit dem Wappen seines Geschlechts gezierten Mitra bedecktes Haupt ruht auf einem Kissen. Bekleidet ist er mit der von dem Knotenstrick umgürteten Kutte der Franziskaner und dem Pluviale darüber. In der behandschuhten Rechten hält er das Pedum, in der Linken ein Buch. Zu seinen Füßen lehnt das Wappen, ein von zwei Querbalken durchzogener Schild, und der mächtige Kübelhelm. Die Handschuhe sowie die Schließe des Pluviale zeigen ebenfalls das gräfliche Wappen.

Der Kopf ist ein Meisterstück der Porträtierkunst damaliger Zeit.[1]) Das breite, gemütliche und — schlecht rasierte Gesicht mit den kleinen Augen, den Unterkehlen und den großen, ebenfalls durch das Liegen auf dem Kissen abstehenden Ohren kennzeichnet in äußerst treffender und anschaulicher Weise den in behaglicher Ruhe dahinlebenden Herrn, der nicht allzuviel auf seine äußere Erscheinung gibt, aber sich durchaus seiner Würde bewußt ist. Die in naturalistischer Weise angedeuteten Bartstoppeln zeugen von der scharfen Beobachtungsgabe des Meisters und von seinem Bestreben, das Individuelle hervorzuheben. Es ist ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, das an Lebensfrische noch über dem Denkmal der Cinna steht, mit dem es fernerhin noch die typische Augenbehandlung und die langgestreckten Proportionen gemein hat, nur daß letztere nicht so in die Augen fallen, da ja Wappen und Helm den unteren Teil der Figur größtenteils verdecken. In der Faltengebung des Gewandes äußert sich derselbe knappe und klare Geschmack wie bei seinen früheren Werken.

Die beiden Grabsteine der Barfüßerkirche haben wegen ihrer lebendigen Wirkung die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf sich gelenkt. Vor allem ist es die Cinna, der Schnaase[2]) „ideale Haltung und Anmut“ nachrühmt, während Lübke[3]) „einen Nachzügler der älteren, durchaus idealen Richtung“ in ihr erblickt. Bode[4]) hebt bei beiden Werken den sehr entwickelten Natursinn in der scharfen Charakterisierung der Köpfe hervor. —

In seiner letzten und reifsten Arbeit zeigt der Meister, daß er auch durchaus der idealen Richtung gerecht werden konnte.

Es kommt hier in Betracht die Deckplatte des Sarkophags des heiligen Severus in der Severikirche, die jetzt als Aufsatz des Severialtars verwendet wird. (Abb. Buchner, Grabplastik, p. 33.)

[1]) Vgl. Buchner, Grabplastik, p. 137.
[2]) Schnaase VI, p. 409.
[3]) Lübke, p. 409.
[4]) Bode, p. 99.

Unter drei Spitzgiebeln stehen auf Konsolen die Figuren des hl. Severus von Ravenna, seiner Gemahlin Vincentia rechts und seiner Tochter Innocentia links. Der Heilige, in Bischofstracht, hält in der Rechten ein Buch, und hat die Linke lässig über das Pedum gelegt. Vincentia, als Matrone durch das Kopftuch charakterisiert, neigt das Haupt nach links, Innocentia, eine blühende Jungfrau mit aufgelöstem, lang herabwallendem Haar, nach rechts. Beide Frauen halten die Hände im Gebet gefaltet.

In ganz ausgezeichnetem Maße ist es dem Meister gelungen, stille, edle Frömmigkeit, tiefes religiöses Empfinden in dieser Gruppe zu verkörpern. Milder Ernst spricht aus dem Gesicht des Heiligen, heiteres Gottvertrauen aus den Zügen der Frauen.

Die Art und Weise, wie sie das Haupt gegen den Gemahl und Vater neigen und die leichte Ausbiegung zeugen von einer außerordentlichen Anmut der Linienführung. Die Typen der Köpfe sind nicht Eigentum des Meisters, sondern von den Seitenwänden des Sarkophags, die Szenen aus dem Leben Severi darstellen, Werken eines anderen Bildhauers (vgl. p. 30 ff.), entlehnt. Es trifft ihn aber deswegen kein Vorwurf, da er dies wohl lediglich aus dem Grunde getan hat, um die Identität der Persönlichkeiten auf dem Sarkophag mit denen an den Seiten der großen Masse deutlich vor Augen zu stellen.

Neben der idealen Auffassung stimmt die Platte in der Behandlung von Augen, Nase und Haaren, im Faltenstil der Gewänder und in den schlanken und zierlichen Körperverhältnissen der Figuren mit den früheren Werken des Meisters überein. Die Haltung der Hände bei den Frauen entspricht völlig derjenigen bei dem Cinnamonument, wenn auch das Problem glücklicher gelöst ist, wie es bei dem starken Hochrelief des Sarkophagdeckels erklärlich ist.

Die Reife der Schöpfung berechtigt, die Platte als die letzte Arbeit des Meisters anzusehen und sie demnach in die siebziger oder achtziger Jahre zu setzen. Von sonstigen Werken ist weder in Erfurt noch in der Umgegend etwas bekannt. Über seine Persönlichkeit ist auch nichts überliefert. Das wenige, was man aus seinen Arbeiten herauslesen kann, ist die Tatsache, daß er ungefähr zwischen 1340 und 1380 in Erfurt gewirkt hat. Ob er Erfurter war, weiß man nicht. Sein Entwicklungsgang, speziell in der Wiedergabe der Porträts, worin seine Hauptbedeutung besteht, und dann der Körperproportionen ist bei einem Vergleich der Denkmale klar zu erkennen; für diese ist der Kopf des Beichlingen, für jene sind die Gestalten der Sarkophagplatte die reifste Leistung.

Gleichzeitig mit dem „Meister der Barfüßerkirche“ wirkte in Erfurt die liebenswürdige Erscheinung eines Meisters, von dem — ein seltener Fall im Mittelalter — sogar der Name überliefert ist. Es ist Johannes Gehart.

Gehart steht als Künstler unter dem vorigen Meister, ihm mangelt sein feiner Formensinn und seine abgeklärte Ruhe. Dagegen ist er — und darin besteht seine Hauptbedeutung für die Erfurter Kunstentwicklung — ein frischer und lebendiger Erzähler, und über diesem Zug seiner Werke tritt seine formale Unsicherheit in den Hintergrund. Wenn ihn Buchner[1]) einen „Meister dritten Ranges" nennt, so wird er ihm doch nicht ganz gerecht, da ja seine eben erwähnten Eigenschaften ihn d a m a l s sicherlich über einen Meister dritten Ranges erhoben.

Mit völliger Sicherheit wird ihm nur ein Werk, und zwar die Madonna in der Severikirche, an dessen Basis sein Name eingemeißelt ist, zugeschrieben. Aus stilkritischen Gründen können ihm noch eine ganze Anzahl von Skulpturen zugewiesen werden.

Eine von seinen frühsten erhaltenen Schöpfungen dürfte ein Relief in der städtischen Sammlung, dem sogenannten Steinhause sein, das schon seinen Stil ganz ausgeprägt zeigt. In einer dunklen Ecke an die Wand gelehnt steht hier ein Epitaph, den Crucifixus mit den Leidtragenden und dem Donator darstellend. (Abb. 7.)

Christus hängt in der bekannten Auffassung an dem **T**förmigen Kreuz[2]), an dem der geschwungene Titulus angeheftet ist. Die Dornenkrone fehlt. Rechts von ihm bricht Maria in langem Gewande und Kopftuch ohnmächtig zusammen und wird von Johannes und einer der frommen Frauen gehalten. Links kniet der betende Donator, der sein Antlitz dem Erlöser zuwendet, ein älterer Mann mit gefurchter Stirn, halblangem Haare und ohne Ohren. Bekleidet ist er mit einem kurzen, gegürteten Leibrock und anliegenden „Beinlingen"; darüber trägt er einen Mantel mit einer sehr langen, spitz zulaufenden Kapuze, dem „Gugel".[3]) Über ihm flattert ein ursprünglich bemaltes Spruchband. Irgend welche Schrift fehlt. Auffällig ist das sorgfältig behandelte Detail und die Unsicherheit in der Form. Der Kopf Christi mit den gebrochenen Augen, dem halbgeöffneten Mund und den tiefen Falten ist gewiß der Beachtung wert und mit Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Im Verhältnis zu ihm ist die Brust zu schmal und zu flach, die Arme sind — ent-

---

[1]) Buchner, Severisarkophag, p. 139.

[2]) Otte I, 539, nennt als frühstes Beispiel dieser Kreuzesform eine Darstellung auf einer Glocke von Elstertrebnitz von 1409. In Erfurt kommt die Form schon vierzig Jahre früher vor, wie ein stark verstümmeltes Epitaph am Nicolaiturm mit der fragmentierten Jahreszahl 136 . . . beweist.

[3]) Einen ähnlichen Mantel trägt der betende Mann auf der Linearzeichnung an der Peterskirche: Christus steht als Schmerzensmann vor dem Kreuze; vor ihm, durch ein Spruchband mit den Worten: Christe . geruche . zu . labien . di . sele . der . begrabine . amen . umzogen, kniet ein Beter (kein Mönch, wie Tettau p. 283 irrig annimmt). Das Werk stammt, nach dem Schriftcharakter zu urteilen, aus den sechziger Jahren.

7. Kreuzigung. Epitaph im Steinhaus.

sprechend dem langen Querbalken — zu lang und zu dünn. Die Oberschenkel sind zu kurz, die Füße sehr groß geraten. Diese Proportionsfehler finden sich auch bei den anderen Figuren, wie z. B. bei dem Donator mit der flachen Brust und den großen, schematisch behandelten Händen. Die Gewandbehandlung ist im allgemeinen einfach und beschränkt sich auf die Wiedergabe der Hauptfalten; nur der Lendenschurz Christi ist reicher gegeben. Die Auffassung ist noch etwas trocken und nüchtern und nicht von der Lebendigkeit der späteren Werke des Meisters. Von derselben Hand findet sich im Steinhause noch ein sehr verstümmelter Christustorso.

Sehr verwandt in einzelnen Zügen erscheint ein Kreuzigungsrelief an dem Portale der Andreaskirche. (Abb. 8.)

Christus hängt mit anormal langen Armen an dem Kreuz, das übermäßig gestreckte Querbalken aufweist. Rechts von ihm sinkt Maria ohnmächtig zusammen und wird von zwei frommen Frauen gehalten, links steht Johannes mit dem Buch und Katharina mit Krone, Schwert und Rad. Von den oberen Ecken eilen in Wolken betende Engel herbei. Das Relief ist leider 1860 restauriert, was seine richtige Würdigung erschwert.

Das Werk ist etwas befangen und ausdruckslos, jedenfalls aber besser in den gegebenen Raum hineinkomponiert als das vorige, mit dem es stilistisch große Ähnlichkeiten zeigt. Zunächst fällt die Übereinstimmung der beiden Mariengestalten auf, die sich, abgesehen von einigen Gewandfalten, völlig gleichen. Diese Tatsache weist schon auf denselben Meister, also auf Gehart, hin und bezeugt seinen später noch deutlicher hervortretenden geringen Typenvorrat. Unterstützt wird diese Vermutung durch verschiedene Umstände, in erster Linie durch die Christusfigur mit ihrem falsch proportionierten Körper, der die dem Meister eigentümlichen formalen Fehler aufweist, dann durch die Kopftypen der einzelnen Gestalten und durch die Gewandbehandlung. Auffällig erscheint die kleinliche und manierierte Ausführung der Schlangensäume, die vielleicht auf Rechnung der Restauration zu setzen ist. Bei diesen Anklängen

an die Weise Geharts zeigt dagegen das Relief nicht die Lebendigkeit der Schilderung, die diesem Meister sonst eigen ist. Ein gewisser indifferenter Hauch schwebt über den Gestalten. Es ist entweder eine schwächere Arbeit Geharts oder ein von ihm stark beeinflußtes Werk von der Hand eines Schülers; jedenfalls stammt es aber aus seiner Werkstatt. — Die beiden Statuen zu seiten des Portals, Petrus mit Buch und Schlüssel und Andreas mit Doppelkreuz und Buch (Abb. 9, 10), lassen sich ohne Bedenken in das Lebenswerk Geharts einreihen, da neben Proportionierung und Gewandbehandlung besonders die bärtigen Köpfe dafür sprechen, die sich an einem weiteren Werke des Meisters, dem sofort näher zu besprechenden Severisarkophag, wiederholen.

8. Kreuzigungsrelief am Portal der Andreaskirche.

In besonderem Maße finden sich die typischen Eigenschaften Geharts — lebendiges Erzähltalent, ganz schlichte Gewandbehandlung und formale Unsicherheit — bei den vier Platten in der Severikirche, die einst mit der Deckplatte des Meisters der Barfüßerkirche zusammen den Sarkophag des heiligen Severus von Ravenna bildeten. Drei von ihnen sind als Umwandung des Marienaltars verwendet, die vierte ist neuerdings an der Südwand der Kirche aufgestellt. Sie stellen Szenen aus dem Leben des Heiligen und die Anbetung der Könige dar.

9. Petrus. Portalfigur an der Andreaskirche.

10. Andreas. Portalfigur an der Andreaskirche.

Die erste Platte (Abb. Buchner, Severisarkophag, Tafel VIII) führt uns in den Kreis der Familie Severi. Derselbe, ein bärtiger Mann im Haus- oder Arbeitsanzug, steht auf dem rechten Beine und hat das linke in Schrittbewegung eingebogen. Im Gespräche gestikuliert er mit der linken Hand, während die Rechte ein Spruchband hält, auf dem jedenfalls seine Absicht geschrieben stand. Er hat nämlich den Entschluß gefaßt, zur Bischofswahl in die Kirche zu gehen. Ihm gegenüber sitzt Vincentia, seine Frau, in der linken Hand die Spindel haltend und die Rechte abwehrend emporgehoben. Was soll auch er, der unscheinbare arme Weber, in der Kirche! Zwischen dem debattierenden Ehepaar sitzt die Tochter Innocentia, ein schlankes junges Mädchen mit langem Haar, die Wolle aus einem Korb nimmt und wohlerzogen sich nicht in die Verhandlungen der Eltern mischt.

Die nächste Platte zeigt den Fortgang der Legende. Severus hat sich, wie sich das gehört, seinen guten Anzug angezogen und ist in die Kirche gegangen. Bescheiden nimmt er an der Türe Platz. Da ereignet sich ein Wunder: eine vom Himmel gesandte Taube erscheint und setzt sich auf das Haupt des armen Webers, dadurch zeigend,daß er wegen seiner Frömmigkeit und Gottesfurcht vor allen würdig sei, das Amt des Bischofs zu bekleiden. Ein Priester ergreift den bescheiden Zögernden am Mantel, um ihn hervorzuziehen, ein anderer naht sich mit dem Gebetbuch. Das vergitterte Fensterchen dieser Platte war dazu bestimmt, einen Einblick in den Sarkophag zu gewähren. Severus ist also gewählt und wird nun inthronisiert. Diesen Vorgang schildert die eine Längsplatte. (Abb. Buchner, Severisarkophag, Tafel IX.) In demütiger Haltung sitzt der fromme Mann da, schon mit den bischöflichen Gewändern angetan. Rechts von ihm setzt ihm ein bärtiger Bischof die Mitra auf, unterstützt von einem Engelchen, das vom Himmel herniederschwebt. Links steht ein anderer, unbärtiger Bischof, der ihm das Pedum reicht und ihn gleichzeitig mit der rechten Hand segnet. Über Severus schwebt die wunderbare Taube. Um diese Hauptpersonen scharen sich eine Anzahl Kleriker. Ein Priester bläst in das Rauchfaß, ein anderer hält Gebetbuch, Weihwasserbecken und Wedel. Ein dritter steht betend im Hintergrund. In den anderen Ecke befinden sich zwei Personen mit gefalteten Händen, von denen die vordere kniet, deren Stellung, verbunden mit der Tatsache, daß sie keine priesterliche Kleidung, sondern Bürgergewand mit einem Pelzkragen trägt, mit Wahrscheinlichkeit darauf schließen läßt, daß sie die Persönlichkeit des Stifters vorstellt. Dazu kommt noch das porträtähnlich wirkende, wohlgenährte Gesicht, das auffällig von dem Gehartschen Normaltypus abweicht.

Was diese drei Platten so ungemein anziehend macht, ist der liebenswürdige, erzählende Zug, der sich in ihnen offenbart. Wenn man sich die Schwierigkeiten vergegenwärtigt, die für

den Meister aus dem gänzlichen Fehlen typischer Vorbilder erwuchsen, muß man um so mehr seine Gabe anerkennen, die Vorgänge frisch und unmittelbar zu gestalten.

Die formalen Fehler sind mit darauf zurückzuführen, daß der Meister vor die Aufgabe gestellt war, sich selbständig seine Gestalten zu schaffen, da er sich naturgemäß bei der Schilderung der Severuslegende nicht an traditionelle Typen halten konnte. So sind hier die ihm eigentümlichen Fehler deutlich ausgeprägt: Die großen Köpfe und Hände, die schmale Brust, die zu langen Arme (besonders bei der Vincentia, wobei allerdings Kompositionsrücksichten mitspielen mögen) und die zu kurzen Beine. Sehr gering ist sein Vorrat an Kopftypen. Einige Köpfe wiederholen sich ständig, wie man z. B. auf der Inthronisationsplatte an den bärtigen Figuren bemerken kann. Auch andere Stileigentümlichkeiten, so die knappe Gewandbehandlung und die geringe Ausbiegung, sind deutlich zu erkennen.

Die vierte Platte des Sarkophags schildert die Anbetung der heiligen drei Könige. (Abb. 11.) In der rechten Ecke sitzt Maria, die Krone auf den langen Haaren, in vielfaltigem Kleide, dessen Ärmel bis auf das Handgelenk zugeknöpft sind. Mit beiden Händen hält sie das auf ihrem Schoß stehende, mit einem langem Hemde bekleidete Kind, das lebhaft in das mit Kostbarkeiten gefüllte, kelchartige Gefäß mit aufgeklapptem Deckel hineingreift, das ihm Kaspar, der älteste der Könige, hinreicht. Dieser, ein bärtiger Greis mit langem Haar und bis zu den Füßen reichendem Gewand, kniet in ehrfurchtsvoller Haltung und hat seine Krone abgenommen und auf den Boden gestellt. Über ihm schwebt in einer Wolke ein Englein, das nach vorwärts deutet. Hinter ihm stehen die beiden anderen Könige, in Vorderansicht, mit Kronen auf den bärtigen und langgelockten Köpfen und Schatzgefäßen in den Händen. Der ältere, Balthasar, ist in seinen Mantel gehüllt, unter dem die

11. Die Anbetung der hl. drei Könige. Platte vom Severisarkophag.

zugeknöpften Ärmel des langen Leibrockes hervorschauen. Melchior ist als jüngster in modische Zeittracht gekleidet, über seinem Rücken hängt der Mantel. Die beiden scheinen mit lebhafter Gebärdensprache angeregt zu disputieren, jedenfalls über das außerordentliche Ereignis, das sie hierher geführt hat. Zwischen ihnen schwebt wieder ein Englein mit betend gefalteten Händen.

Hinter den Königen stehen ihre Reittiere, drei zum größten Teil von einem baumbewachsenen Felsen verdeckte Kamele mit seltsam verdrehten Hälsen, von einem sehr klein gebildeten Diener bewacht, der eine lange Feder an der Mütze trägt und in der Linken eine gewaltige dreifache Geißel schwingt.

Diese Platte steht infolge ihrer größeren Befangenheit unter den Darstellungen aus der Severuslegende, einer Befangenheit, die in dem Umstand begründet ist, daß die Komposition nicht von Gehart stammte, sondern nur eine wenig veränderte Nachbildung eines Reliefs am linken Türsturz des Hauptportals von S. Lorenz in Nürnberg [1]) ist, und die bei einem Vergleiche der beiden Längsplatten auffällig zutage tritt. Die selbständige Natur Geharts wird durch die Schranken der typischen Darstellung gehemmt und beengt. Dennoch hat er es verstanden, durch einige Änderungen von seinem Geiste in die Darstellung hineinzutragen. Man beachte nur, wie lebendig das Kind in das Schatzgefäß hineingreift, und wie fein Melchior durch seine Kleidung als Jüngster charakterisiert ist. — Entstanden sind die Reliefs in den siebziger Jahren des XIV. Jahrhunderts. [2])

Noch deutlicher werden die Beziehungen Geharts zu Nürnberg durch eine, mit Wahrscheinlichkeit [3]) seiner Hand zugeschriebene Kreuzigung an der alten Peterskirche. (Abb. Gurlitt, Tafel I.)

Das leider sehr beschädigte, spitzbogenumrahmte und von einem Giebel überragte Werk zeigt den Heiland an einem Kreuz von einer von der üblichen Form abweichenden Darstellung. Die durch Aststummel dekorativ ausgestatteten Querbalken sind nämlich kreisförmig gebogen und mit der konkaven Seite nach unten gerichtet. Der ebenfalls mit Stummeln gezierte Mittelstamm setzt sich nach oben fort und trägt den Titulus, der schief angeheftet ist. Dem Haupte des Heilandes nahen sich zwei Engel aus den Wolken. Zur Rechten des Kreuzes steht Maria, im Schmerz zusammenbrechend und von Johannes gestützt, auf der anderen Seite Petrus, das Gesicht auf Christus gerichtet, in der Rechten einen gewaltigen Schlüssel, in der Linken ein Buch haltend. Der Boden ist in naturalistischer Weise gerauht.

Die Anordnung der Figuren entspricht nicht dem tradi-

[1]) Buchner, Severisarkophag, p. 142, Abb. bei Bode, p. 90.
[2]) Buchner, Severisarkophag, p. 150.
[3]) Buchner, Grabplastik, p. 76.

tionellen Schema und erklärt sich jedenfalls daraus, daß bei diesem, an der Peterskirche angebrachten Relief dem heiligen Petrus ein hervorragender Platz eingeräumt werden sollte. Sowohl in Einzelheiten, wie auch in der Gesamtauffassung weist das Werk deutlich auf den Stil Geharts hin, wenn es auch noch befangen und streng wirkt und vielleicht vor dem Sarkophag entstanden sein dürfte. Unterstützt wird die Vermutung, es der Hand dieses Meisters zuzuschreiben, durch das Steinmetzzeichen ⌶ zwischen Maria und dem Kreuzesstamm, das sich vielleicht als „Johannes" deuten ließe.[1]) Die Beziehungen zu Nürnberg sind ganz deutlich ausgesprochen in der Kreuzesform, die sich fast genau so an dem Portale von St. Lorenz findet.

Dieselbe Form kommt in Erfurt ferner an einem Kreuzigungsrelief oberhalb der Tür der Allerheiligenkirche vor, allerdings etwas abweichend, indem sich der Mittelstamm nach der Gabelung der Querbalken nicht fortsetzt und die Aststummel fehlen. Das Werk, eine leidliche, aber durchaus sich nicht aus der großen Masse erhebende Leistung, zeigt den Vorgang in der bekannten Weise: Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes, hat richtige Proportionen und keine übertriebene Ausbiegung und stammt wohl aus der Zeit, aber weder von Gehart noch aus seiner Schule.

12 Der heilige Severus. Portalfigur an der Severikirche.

Ein weiteres Werk von der Hand des Meisters ist die sehr tüchtige Sitzfigur des heiligen Severus am südlichen Portale seiner Kirche. (Abb. 12.)

Der Heilige sitzt im Bischofsornat auf einem Faldistolium, in der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist falsch[2]) ergänzt und hielt ursprünglich das Pedum. Sein Oberkörper ist etwas nach links gewendet, wodurch ein lebendiger Zug in die Figur kommt. Das sympathische Werk entspricht fast vollständig der Gestalt des Heiligen auf der Inthronisationsszene, nur daß es als Vollfigur herausgearbeitet ist. Es ist dies wieder ein Be-

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 76.
[2]) Buchner, Severisarkophag, p. 115.

weis für den geringen Typenvorrat Geharts. Entstanden mag es bald nach dem Sarkophag sein, also in den siebziger Jahren des Jahrhunderts.

Durch diese Skulpturen, hauptsächlich wohl durch die Sarkophagwände, hatte der Meister sich einen Namen gemacht, so daß er es wohl wagen durfte, ihn auf einem seiner nächsten Werke groß und breit zu verewigen.

Am Sockel der Madonna am Triumphbogen der Severikirche steht nämlich:

Dit bilde unser vrowen
Hat joh. Gehart gehowen.

Diese Madonna (Abb. Buchner, Severisarkophag, Tafel X), mit Kleid und Mantel angetan, hält das Kind auf dem linken Arm. Die Rechte trägt drei Blumen. Eine Krone, unter der das Kopftuch herabwallt, bedeckt das Haupt, das mit mildem Ausdruck auf das Kind blickt. Dieses, im langen Hemdchen, hält in der Linken den Vogel und schaut ernsthaft geradeaus.

Die Statue ist eine ganz ansprechende, aber durchaus nicht hervorragende Leistung, die die schon öfters erwähnten Gehartschen Stileigentümlichkeiten deutlich erkennen läßt. Er selbst schien sie für sein Hauptwerk zu halten, da er seinen Namen derartig in die Augen fallend daran anbrachte.

Während diese Madonna einen mehr ernsthaften Charakter trägt, zeigt sich in einer anderen an der Cruciskirche die Auffassung der glücklichen Mutter mit dem spielenden Kinde. (Abb. ebenda.)

Auch hier hält die Jungfrau, die in der Tracht genau der vorigen Statue entspricht, auf der Linken das Kind, das mit schief geneigtem Köpfchen die Mutter anlächelt, und erwidert mit freundlicher Miene den Blick. Sehr innig und reizvoll ist diese Wechselbeziehung zwischen Mutter und Kind in diesem Werke dargestellt, das ausgeprägt Geharts genrehafte Art zeigt. Dieser liebenswürdige Zug sowie die effektvollere Gewandbehandlung lassen die Madonna als reifere und bessere Leistung des Meisters erscheinen.

Von seiner Hand[1]) stammt ferner mit großer Wahrscheinlichkeit die im Giebel des alten Patrizierhauses „zum Rebenstock“ (Futterstr. 2) aufgestellte Madonna, die stilistisch der vorigen Statue sehr nahe steht. Leider ist es wegen des Standpunktes unmöglich, sich darüber Gewißheit zu verschaffen.

Ebenfalls von der Hand Geharts scheint ein Johannes der Täufer zu stammen, der gegenüber der Madonna in der Severikirche aufgestellt ist.

Der bärtige und langgelockte Heilige ist bekleidet mit dem härenen Gewand und dem Mantel, der den unteren Teil der Beine freiläßt. Auf der Linken trägt er das Lamm, das sich um-

[1]) Vgl. Buchner, Severisarkophag, p. 155.

schaut. Die belastete Seite ist leicht ausgebogen, das Haupt nach links geneigt. Der Kopf ist eine recht gute Leistung. Haar und Bart ist durchaus nicht mehr schematisch, wie bei den Sarkophagfiguren und bei dem Severus am Portal, sondern frisch und natürlich ausgeführt, ein deutlicher Fortschritt jenen Skulpturen gegenüber. Das Gewand ist klar und knapp, entsprechend der Madonna, behandelt, mit der das Werk zeitlich jedenfalls nicht sehr differiert.

13. Die heilige Katharina. Severikirche

Das gleiche gilt von der Statue der heiligen Katharina an einem Pfeiler des Mittelschiffes der Severikirche (Abb. 13), die schon bei Bode[1]) lobend erwähnt wird. Die Heilige, eine Jungfrau mit einer Krone auf dem langen Haar, im knappen Kleide und dem darüber fallenden Mantel, trägt auf der Linken das Rad, in der [ergänzten[2])] Rechten das Schwert. Die belastete Seite ist wieder ausgebogen und der Kopf nach links gesenkt. Das reizvolle Werk ist im Gesichte der Madonna am Triumphbogen sehr ähnlich und trägt den Gehartschen Stilcharakter derart ausgeprägt, daß man es ohne Bedenken diesem Meister zuschreiben kann.

Bei dieser ganzen Gruppe von Freifiguren ist die formale Unsicherheit Geharts weniger auffallend, was seinen Grund in dem Vorhandensein typischer Vorbilder für diese oft behandelten Stoffe haben mag. Entstanden wird sie, wie die Existenz der Inschrift an der Severimadonna zu folgern berechtigt, nach dem Sarkophag, vielleicht am Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre sein.

Als letztes Werk des Meisters ist ein Epitaph zu betrachten, das in der Augustinerkirche aufgestellt ist und die Namen des 1385 verstorbenen Grafen Heinrich von Meiningen sowie seiner 1382 gestorbenen Gemahlin Margarete trägt. (Abb. Buchner, Grabplastik, S. 74.)

Der Denkstein ist zweigeteilt. Der obere Teil stellt die Gethsemaneszene dar. Christus, im langen Gewande, das Haupt umstrahlt vom Nimbus, kniet im Gebete mit gefalteten Händen nach rechts gewendet. Vor ihm steht der Kelch. Ihm erscheint der Engel, ein Spruchband mit „esto fortis“ in den Händen. Hinter ihm kauern unter einem Baum die Jünger im Schlafe

[1]) Bode, p. 99.
[2]) Buchner, Severisarkophag, p. 156.

mit eingezogenen Köpfen, um sich vor der Kühle der Nacht zu schützen. Nach vorne schließt die Szene der typische, geflochtene Zaun ab, der von einer einfachen Bohlentür durchbrochen wird. Unten kniet rechts mit gefalteten Händen der Graf, bekleidet mit Mantel und Gugel und nach dem Heiland schauend, links die stark beschädigte Gestalt der Gräfin. Zwischen beiden steht das Familienwappen mit Helm. Der Abschluß nach oben wird gebildet durch Spruchbänder mit dem bekannten miserere mei etc.

Man erkennt an dem Werke deutlich den Stil Geharts wieder. Bemerkenswerte Fortschritte hat er nicht gemacht. Zwar ist die Kniestellung Christi besser gelungen, als auf dem Epitaph im Steinhaus, doch zeigt dagegen die Gestalt des Grafen durchaus kein Fortschreiten, und es offenbart sich in ihm dieselbe formale Unsicherheit wie in den früheren Reliefs. Gut charakterisiert und ganz im Gehartschen Geiste aufgefaßt ist in der Gruppe der Jünger der vorderste, der ersichtlich unter der Kühle der Nacht leidet und sich dagegen zu schützen sucht.

Entstanden mag das Denkmal in der Mitte der achtziger Jahre sein. Jedenfalls ist es das letzte des Meisters, da sonst von ihm in Erfurt nichts nachzuweisen ist.

Abgesehen von dem Namen, ist von der Persönlichkeit des Meisters nichts bekannt. Jedenfalls war er ein Kind der Stadt, da er einen im Mittelalter hier öfters [1]) vorkommenden Namen trägt. Aus den Beziehungen zu Nürnberg, die am Severisarkophag und der Kreuzigung an St. Peter sich auszusprechen scheinen, möchte man darauf schließen, daß Gehart in Nürnberg gewesen sei, wo er vielleicht seine Ausbildung genossen hat. Die Zeit seines Wirkens sind die siebziger und achtziger Jahre des XIV. Jahrhunderts. Was die chronologische Reihenfolge seiner Skulpturen anbetrifft, so läßt sich aus der Stilentwicklung nicht viel schließen. Die etwas befangenen Werke im Steinhaus, an St. Peter und St. Andreas mögen die ersten sein, dann reiht sich der Sarkophag mit seinen lebendigen Darstellungen an, sowie die Sitzstatue des heiligen Severus. Dann kommt die Gruppe der Freifiguren, voran die Werke in der Severikirche, dann die reifere Madonna an St. Crucis, schließlich das Meiningenepitaph mit der Jahreszahl 1385.

Seine Stellung in der Erfurter Kunst ist schon behandelt.

Sicherlich hat ein Meister von Geharts Bedeutung und Beliebtheit einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf seine Zeitgenossen ausgeübt. Belegstücke hierfür sind allerdings kaum nachzuweisen. Vielleicht gehört, wie schon erwähnt, die Kreuzigungsgruppe von der Andreaskirche seiner Schule an. Dann existiert in Erfurt noch ein Werk, das deutlich seinen Einfluß

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 78.

verrät. Es ist dies das sogenannte Sibyllentürmchen, eine hochgotische Betsäule am Fuße der Cyriaxburg. (Abb. Tettau, p. 326.)

Diese Betsäule zieren vier Reliefs mit Darstellungen aus der Passion, nämlich: Christus in Gethsemane, die Gefangennahme, die Kreuzigung und die Beweinung. Die erste Platte zeigt Christus knieend und nach rechts blickend, hinter ihm die Jünger im Schlafe zusammengekauert, über ihnen ein Spruchband. Der felsige Garten wird im Vordergrund durch den typischen Korbzaun abgeschlossen. Das Relief, ebenso wie die anderen zerstört und überarbeitet, ist eine recht mäßige Leistung.

Die nächste Platte zeigt, wie Judas von rechts kommend den Herrn küßt. Im Hintergrunde stehen die Jünger, sowie Kriegsknechte mit Äxten und Spießen. Sie ist ganz roh gearbeitet und die schwächste von ihnen. Die Kreuzigung, in der typischen Weise mit Maria und Johannes dargestellt, taugt auch nicht viel.

Am besten ist die letzte Platte, die Beweinung, gelungen. Auf einem erhöhten Felsen sitzt Maria, den Leichnam des Sohnes auf den Knieen haltend. Links steht Johannes, im wortlosen Schmerz die Hände ringend, rechts Joseph von Arimathia, ein würdiger Greis mit hoher Mütze. Die Zeit der Entstehung dieser Säule dürfte in die zweite Hälfte der siebziger Jahre zu setzen sein. Ganz gut deckt sich damit die Überlieferung, daß sie nach der im Jahre 1375 aufgehobenen Belagerung der Stadt durch Karl IV. errichtet sei. [1]) Sie wurde bereits laut Inschrift 1716 restauriert, und dieses wirkt erschwerend für ihre Beurteilung.

Die vier Darstellungen sind von einer Hand und im allgemeinen recht roh und handwerksmäßig, die Körperformen ungeschickt und unverstanden. Nur wo sich der Verfertiger an die Gehartschen Typen hält, ist er imstande, etwas Besseres zu schaffen. Diese Typen treten verschiedene Male auf, so z. B. bei der Kreuzigungsszene, wo Maria und Johannes starke Ähnlichkeiten mit den Figuren an der Andreaskirche aufweisen. Ja, durch diese Anlehnung gelingt es ihm sogar, in der Beweinungsszene ein Werk von dramatischer Wirkung zu geben, die in erster Linie auf der ausdrucksvollen Art und Weise, wie Johannes und Joseph auf den Leichnam blicken, beruht.

Weitere Werke aus der Schule Geharts sind in Erfurt nicht nachweisbar.

Der Meister der Barfüßerkirche und Gehart verkörpern den Höhepunkt der Erfurter Plastik des XIV. Jahrhunderts nach zwei Richtungen hin: der eine als scharfer Porträteur bei idealer Gesamtauffassung, der andere als lebendiger Schilderer. Gleichzeitig mit ihnen entstanden noch eine Anzahl beachtenswerter

[1]) Tettau, p. 325.

Werke, die jedoch keiner bestimmten Persönlichkeit zuzuweisen sind.

Den Vorwurf der Beweinung Christi wiederholt eine lebensgroße Gruppe an der Allerheiligenkirche. Die trauernde Madonna sitzt auf einem Faldistolium und hält den kleiner gebildeten Heiland auf dem Schoß. Im Gesicht ist der Ausdruck des tränenlosen Schmerzes nicht übel wiedergegeben. Die Gewandbehandlung ist einfach und ruhig, undulierende Säume fehlen.

Eine kleinere und geringere Darstellung desselben Vorganges findet sich über der vom Domquerschiff zum Kreuzgang führenden Tür.

Ferner sind zu erwähnen eine Anzahl lebensgroßer Madonnenstatuen aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts.

Die Madonna am Pfosten des Hauptportals der Severikirche ist in der bekannten Kleidung dargestellt. Sie blickt geradeaus, hält in der rechten Hand ein Scepter und auf dem linken Arme das Kind, das nur um die Hüften bekleidet ist und mit erhobenen Händen, in denen wohl ein Apfel oder Vogel zu ergänzen ist, die Mutter ansieht. Die Stellung der Maria ist ziemlich stark ausgebogen, die Gewandbehandlung an den Säumen manieriert. Die Figur ist technisch ganz tüchtig, steht aber bedeutend unter den Gehartschen Madonnen mit ihrem Liebreiz und läßt ziemlich gleichgültig.

Besser ist eine angeblich aus dem Peterskloster [1]) stammende, jetzt in der Cruciskirche aufgestellte, modern polychromierte Madonna. (Abb. schlecht bei Tettau, p. 254.) Sie hält, mit Krone und Schleier angetan, das Kind, — eine Ausnahme — auf dem rechten Arm und in der nach oben gerichteten linken Handfläche Blumen. Das Kind, nur um die Hüften bekleidet, spielt mit einem Vogel und sieht die Mutter an, die den Blick freundlich erwidert. Das Werk hat weder die Starrheit der vorigen Figur, noch zeigt sie ihre übertriebene Ausbiegung und manierierte Gewandbehandlung.

Formal sehr nahe steht ihr eine dritte Madonnenstatue, die im Steinhaus aufbewahrt wird. Auch sie hält das Kind auf der Rechten und hält die Handfläche der Linken nach oben, trägt jedoch darin einen gebogenen Gegenstand von quadratischem Durchschnitt und unklarer Ergänzung. Genau wie bei der vorigen zieht sich der Mantel von der linken Schulter zum rechten Arm, nur daß er in effektvollen und großzügigen Falten angeordnet ist. Das Kind, wieder nur halb bekleidet, spielt mit geneigtem Köpfchen mit einem Vogel, der es — ein genrehafter Zug — in den rechten Daumen beißt. Der Abglanz des Mutterglückes spricht sich aus dem rundlichen Gesichte der Mutter aus. Das Werk ist eine sehr sympathische

[1]) Tettau, p. 253.

Schöpfung, die etwas wie Gehartsche Innigkeit aufweist. Trotz der mancherlei äußerlichen Übereinstimmungen mit der vorigen Figur ist es nicht wahrscheinlich, daß die Madonna von derselben Hand herrührt, da sie unzweifelhaft eine bedeutend reifere Leistung ist. — Unklar ist an dem rechten Knie des Kindes eine rechteckige Vertiefung, die auf eine Ergänzung schließen läßt.

14. Der Erzengel Gabriel. Predigerkirche.

Unter den verschiedenen Problemen, die die Erfurter Kunst des ausgehenden XIV. Jahrhunderts beschäftigen, tritt die Aufgabe auf, den menschlichen Körper naturwahr und anatomisch richtig unter der Bekleidung darzustellen. Sie ist in sehr glücklicher Weise gelöst in zwei Bildwerken am Lettner der Predigerkirche, Maria und Gabriel darstellend.

Der Erzengel (Abb. 14) steht auf einer Konsole, die als dekorativen Schmuck gotisches Laubwerk sowie einen kleinen Kübelhelm mit Kleinod und gezaddelter Decke aufweist; darüber befindet sich die Minuskelinschrift: Archangelus Gabriel. Er wendet sich der Jungfrau zu, die jenseits des Arkadenbogens entsprechend aufgestellt ist. Die ursprüngliche Bemalung ist erhalten. Sein Haupt umwallen goldene Locken, seinen Oberkörper umhüllt bis zu den Knieen knapp ein blaues, goldgemustertes Obergewand, unter dem das rote Untergewand hervorschaut. Die mächtigen Flügel sind golden. Die erhobene Rechte deutet auf ein kühn geschwungenes Spruchband mit dem englischen Gruß, das er in der Linken hält.

Maria auf der anderen Seite steht ebenfalls auf einer Konsole mit der Inschrift: sancta virgo Maria und dem dem Helm entsprechenden Wappen. Sie ist dem Engel zugewendet und in der bekannten Auffassung als blühende Jungfrau mit langem Haar charakterisiert.[1])

Die Verkündigungsgruppe ist eine recht gute Arbeit. In der richtigen Behandlung der Körperproportionen, der sorgfältigen Ausführung von Gesicht, Händen und Fußspitzen, zeigt sich der Verfertiger als tüchtiger Künstler. Besonders bemerkenswert ist seine außerordentliche Sicherheit in der Darstellung des gewandumhüllten Körpers[2]), eine Sicherheit, die auf sorg-

[1]) Leider war es mir nicht möglich, diese interessante Statue zu photographieren, da unmittelbar — was auch die Besichtigung bedeutend erschwert — ein Altar davorsteht.

[2]) Gurlitt, p. 14.

fältigste Naturbeobachtung, wenn nicht sogar Modellstudium deutet, und die in dem Grade in Erfurt während des XIV. Jahrhunderts überhaupt nicht wieder vorkommt. Auffällig kontrastiert damit die Unbeholfenheit in der Lösung des Problems, sich von der architektonischen Gebundenheit freizumachen. Denn während der Körper des Engels in Profilstellung gegeben ist, sind die Flügel in Vorderansicht dargestellt, woraus — besonders für den linken — eine durchaus unorganische und unanatomische Verzerrung folgert. Bei Maria tritt diese Gebundenheit nicht so zutage, da für sie ja derartige Schwierigkeiten, wie die Flügelstellung, in Wegfall kamen. Dadurch, daß diese Gestalten nah an der Mauer kleben, sich nicht freimachen und selbständig auftreten können, beweist der Meister, daß er noch völlig im gotischen Empfinden wurzelt. Diese Tatsache ist mit bei der Datierung herbeizuziehen, ebenso wie die beiden wichtigen Momente der Schrift- und Helmform am Sockel des Gabriel.

Die Helmform — ein Kübelhelm mit gezaddelter Decke — kommt in der Erfurter Plastik zuerst bei dem Grabstein des Lichtenhayn († 1366) vor und wird mit dem beginnenden XV. Jahrhundert von dem Stechhelm abgelöst. Die Schriftart — gotische Minuskeln mit Anfangsmajuskeln — erscheint zuerst bei dem minderwertigen und sehr beschädigten Denkmal der Familie Vitztum-Schwanring in der Predigerkirche, das die Todesdaten 1365, 1363 und 1369 aufweist, also vielleicht im letzteren Jahre entstanden ist, und hält sich bis gegen 1400.[1]) Aus diesem Grunde ist die Entstehung der Verkündigungsgruppe in die letzten dreißig Jahre des Jahrhunderts zu setzen, wegen ihrer Reife vielleicht um 1390.

Leider ist über den interessanten Meister nichts bekannt, noch existieren andere Werke seiner Hand in Erfurt.

Eine Replik der Gruppe findet sich am Triumphbogen der Barfüßerkirche, links Gabriel mit der zwerghaft gebildeten, knieenden Gemahlin des Stifters und dem Familienwappen an der Konsole, rechts Maria, in einem Buche lesend, mit dem betenden Stifter zu ihren Füßen und dem Wappenhelm an der Konsole; eine handwerklich rohe Arbeit ohne Kunstwert und Werk derselben Epoche.

Hiermit schließen die dem XIV. Jahrhundert angehörigen Skulpturen ab. Außer den aufgeführten existieren noch eine Anzahl plastischer Erzeugnisse, die, rein handwerkliche Arbeiten und ohne den geringsten Kunstwert, hier nicht interessieren. Betrachtet man die Summe der künstlerischen Errungenschaften des Jahrhunderts, so ergeben sich als die hauptsächlichsten der Drang nach lebendiger Schilderung, der sich teilweise in genrehaften Zügen äußert, dann das Streben nach

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 167.

seelischer Belebung, sowie scharfer Porträtwirkung. In den letzten Jahren zeigt sich ein erhöhtes Verständnis für die Körperformen. Die fortgeschrittene Technik äußert sich in der geschickteren und effektvolleren Weise der Gewandbehandlung. Dies ist das Erbe, das das XV. Jahrhundert antrat, um es nach verschiedenen Seiten zu erweitern und auszubauen.

---

## Das XV. Jahrhundert.

Wenn es auch im allgemeinen nicht angebracht erscheint, die Kunst zweier Jahrhunderte schroff zu trennen, da sich der Übergang allmählich zu vollziehen pflegt, so bildet die Erfurter Plastik eine Ausnahme von dieser Regel, da sie hier von einer kraftvollen Meisterpersönlichkeit vertreten wird, der den ersten Jahrzehnten das Gepräge seiner Eigenart aufdrückt. Seine Bedeutung besteht in der völligen Beherrschung des Formalen, verbunden mit einem hohen Schönheitsgefühl und einer außerordentlichen Sicherheit in der Wiedergabe des Porträts. Die erstere Eigenschaft ist es, die seinen Hauptwert für die Entwicklung der Erfurter Plastik ausmacht.

Der Name des Meisters ist nicht bekannt, dagegen ist sein Monogramm, die Minuskel , die dem kleinen i entspricht, an den meisten seiner Schöpfungen angebracht.

Meister i wirkte zwischen 1405 und 1422 in Erfurt. Bestimmte Daten über sein Leben fehlen gänzlich. Er ist von ganz besonderer Art und dem Meister der Barfüßerkirche mindestens ebenbürtig, wenn er nicht noch über ihm steht. Leider sind nur wenig Werke von ihm bis auf unsere Tage gekommen, aber was existiert, ist durchaus geeignet, Bewunderung zu erregen. In erster Linie schafft er ideale Typen. Seine Heiligen tragen ein gewissermaßen verklärtes, überirdisches Gepräge. Diesen Schimmer von Idealismus verbreitet er auch über seine Menschengestalten. Er ist außerordentlich sicher in der Proportionierung der Körper, und entwickelt in der Gewandbehandlung eine durch lebhaftes Schönheitsgefühl gesteigerte dekorative Begabung, die es versteht, die in der Manier der Zeit liegende überreiche Undulation der Kleidersäume geschmackvoll zu gestalten. Was schließlich seine Technik anbelangt, so ist diese sehr sauber und exakt; jeder Meißelschlag ist auf das genaueste überlegt.

Das früheste Werk seiner Hand ist der Crucifixus über dem Portal von St. Michael, gestiftet zur Erinnerung an den 1405[1]) verstorbenen Hartung von Paradies. Das Relief, das

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 99.

wohl um diese Zeit entstanden ist, zeigt den Heiland, eine kräftige, edelgeformte Mannesgestalt, an dem Tförmigen Kreuze, rechts und links von zwei großen Familienwappen flankiert. Das Monogramm befindet sich zwischen dem linken Wappen und dem linken Arme Christi.

Schon in dieser frühen Arbeit zeigen sich, wenn auch noch etwas befangen, die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Meisters. Auf dem edlen Gesicht ist in maßvoller Weise der Ausdruck des Schmerzes gegeben. Typisch für i sind die großen Augen mit den schweren Lidern, sowie die sorgfältige, noch etwas schematische Haar- und Bartbehandlung. Der Körper ist mit derartiger anatomischer Treue gegeben, daß man an ein Studium nach der Natur glauben muß. Besonders fein sind die Hände und Füße in den Einzelheiten durchgebildet. Der Schurz, der sich in großen Querfalten über die Lenden zieht, läuft rechts und links in herabfallende, zierlich gefaltete Säume aus. Die exakt gearbeiteten Wappen vertreten auf dem Relief die Stelle der sonst üblichen Maria und Johannes, eine neue und ungewöhnliche, in Erfurt nicht mehr vorkommende Anordnung.

Die von einem hohen Schönheitsgefühl eingegebene Art der Gewandbehandlung ist für den Meister typisch und kehrt immer wieder. Stets fallen die Säume in stark undulierenden Linien rechts und links hernieder, eine Anordnung, in der sich ein beinahe tektonisches Empfinden ausspricht. Von der Ausbiegung macht i nur geringen Gebrauch, wie sie überhaupt im XV. Jahrhundert zurücktritt.

15. Die heilige Barbara. Am Domchor.

Reifer sind seine nächsten Werke, drei Statuen am Domchor, Maria, Barbara und Katharina vorstellend.

Die Madonna, mit Krone und Kopftuch, Kleid und Mantel, wendet das Haupt in anmutiger Neigung dem Kinde auf ihrem linken Arme zu, dem sie mit der Rechten eine Weintraube hinhält. Das Kind ist ganz nackend und greift mit der Linken nach der köstlichen Frucht. Die Gewandung zeigt wieder das Motiv der zu beiden Seiten herabfallenden Schlangensäume und der Querfalten über den Leib. Die linke Seite ist leise ausgebogen. Das Monogramm befindet sich, wie auch bei den beiden anderen Standbildern, an der Konsole.

In der prächtigen Statue zeigt sich wieder die Eigenart des Meisters in Gesichts- und Gewandbehandlung voll ausgeprägt. Gut gelungen ist ihm das neue Problem der

Darstellung des nackten Kinderkörpers. Neu ist ferner das genrehafte Motiv, dem kleinen Jesus mit einem Leckerbissen Freude zu bereiten.

Barbara, die Krone auf dem langen Haupthaar und in Kleid und Mantel (Abb. 15), hält in der linken Hand den von der rechten gestützten Turm. Die belastete Seite ist leicht ausgebogen. Der Mantel zieht sich wieder in breiten Falten über den Unterleib und fällt von den Ellenbogen in stark undulierenden Säumen herab. Das Gesicht ist sehr charakteristisch für die Art des Meisters, mit den großen Augen und schweren Lidern, der geraden Nase, dem energischen Mund und runden Kinn.

Katharina endlich, ebenfalls mit Krone, Kleid und Mantel, hält in der Rechten das Rad, das die Linke stützt. Ihr Gesicht gleicht völlig dem der Barbara. Die Gewandbehandlung ist nicht so glücklich wie bei den vorigen Statuen. Ihr Kleid fällt in vielen parallelen und dünnen Falten auf die Füße herab, die Schlangensäume sind kleinlicher und manierierter, gleich als ob der Meister einen dünneren Stoff charakterisieren wollte.

Zusammen betrachtet zeigen die Standbilder in reizvoller Weise, wie bei i Geschmack und Schönheitssinn Hand in Hand gehen, und sind gute Beispiele für seine Auffassung der Heiligen.

Die Zeit der Entstehung läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Der Bau des Domchors bietet keine Anhaltspunkte hierfür, da er laut Inschrift schon 1349 begonnen wurde. Aus ihrer Reife läßt sich schließen, daß sie nach dem Crucifixus, vielleicht in den ersten beiden Jahrzehnten, gefertigt wurden.

Das Werk des Meisters, in dem seine vorzügliche Begabung für das Porträt zutage tritt, ist das Epitaph des 1422 gestorbenen Gottschalk Legat und seiner Gemahlin Else. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel X.)

Der Stein, der sich in der Predigerkirche befindet, ist leider zerbrochen, da er als Trottoirplatte verwendet worden war; daher ist das Monogramm nicht mehr zu sehen.[1]) Infolge dieser Beschädigung ist die Mittelfigur, der auf einer Konsole stehende Heiland, nur in Bruchstücken erhalten.

Unter hochgotischer Architektur knien zu beiden Seiten Christi die Stifter, Legat rechts, seine Gemahlin links. Seine hagere Gestalt ist bekleidet mit dem langen, bis an die Füße reichenden „Tappert" mit dem Stehkragen und den weiten, am Handgelenk durch ein Bündchen zusammengehaltenen Ärmeln. Über die Schulter hat er den Mantel geworfen, am Gürtel hängt der Dolch. Sein faltiges Gesicht, ein Meisterstück der Porträtkunst, blickt mit schräger Neigung aus dem

[1]) Tettau hat es noch gesehen, wenn er es auch irrtümlicherweise als Z liest. Vgl. p. 46, Anm. 1.

Steine heraus. Die Hände hat er gefaltet. Hinter ihm schwebt sein Familienwappen, über ihm der dazu gehörige Stechhelm mit reich dekorativ ausgestalteter Helmdecke. Die jugendliche Gemahlin auf der anderen Seite trägt ein langes, ebenfalls mit bauschigen, am Handgelenk zusammengehaltenen Ärmeln versehenes Kleid. Über ihrer Schulter liegt lose der mit dem Kragenansatze versehene Mantel. Das Gesicht umrahmt der „Kruseler" mit dem gekräuselten Linnenstreifen. Sie blickt auf Christus und hat die Hände im Gebet gefaltet. Hinter ihr schwebt ihr Wappen, über ihr der Helm. Das Relief ist rechts und links eingerahmt von einer profilierten, auf Köpfchen aufstehenden Leiste und wird unten durch die Inschrift abgeschlossen.

Schon Bode [1]) hat die feine Empfindung in der Behandlung des Fleisches gerühmt, die Anklänge an die Renaissance zeige. In der Tat ist das faltige Gesicht des alten Mannes und die allein sichtbare rechte Hand bis auf die feinsten Einzelheiten durchgearbeitet und wundervoll im Gegensatz zu der glatten Haut der jungen Frau charakterisiert. Aufs tiefste ist es zu beklagen, daß die Christusgestalt durch die barbarische Behandlung zerstört ist, die bei der Höhe des Könnens, auf der i sich zurzeit befand, sicher ein prächtiges Werk gewesen ist. Aus der Art, wie Mantel- und Gewandfalten auf den Boden niederfließen und dort in wirkungsvoller Weise angeordnet sind, spricht wieder die dekorative Begabung des Meisters, ebenso wie in der virtuosen Behandlung der Helmdecken. Die Zeit der Herstellung dürfte sich ungefähr mit dem angegebenen Datum decken; vielleicht entstand der Stein etwas früher, da die porträtmäßige Schärfe der Gesichter darauf schließen läßt, daß er noch zu Lebzeiten der Stifter gearbeitet wurde.

Von weiteren bezeichneten Werken des Meisters finden sich in Erfurt nur noch drei Schlußsteine an dem Gewölbe des südlichen Seitenschiffes der Barfüßerkirche.

Der hauptsächlichste von ihnen gibt in Wappenform eine Darstellung der mater misericordiae, der sog. „Mantelschaft Mariä". Maria steht in Vorderansicht da und breitet mit beiden Armen ihren Mantel aus, unter dem die Gläubigen Schutz suchen. (Abb. Gurlitt, p. 12.) Rechts von ihrem Haupte befindet sich das Monogramm, links Winkelmaß und Hammer. Unten läuft das Wappen in einen Engelskopf mit Flügeln aus.

Diesen Stein umgeben vier Medaillons mit den Bildern der coronati, der „vier Gekrönten", der Patrone der Steinmetzen: vier männliche Köpfe mit Kronen auf dem Haupt. Wie diese Steine beweisen, ist das Gewölbe eine Stiftung der Steinmetzzunft. Die Erfurter Steinmetzhütte wurde erst 1423 [2]) gegründet,

[1]) Bode, p. 208.
[2]) Gurlitt, p. 12.

infolgedessen ist die Entstehung der Werke nach dieser Zeit anzusetzen. Gleichzeitig dürften die anderen beiden Schlußsteine sein, eine Maria mit Kind und einen Bischof darstellend, beide groß mit dem Monogramm bezeichnet, aber nicht so bedeutend wie die Mantelschaft.

Vielleicht kann dem Meister das große, jetzt im Hofe des Rathauses eingemauerte Stadtwappen zugewiesen werden, das die Zahl 1418 trägt. Auffällig ist allerdings das Fehlen des Monogramms. Dagegen zeigt es in den das Wappen flankierenden Engeln so viel Anklänge an seinen Stil, daß man es zum mindesten als Arbeit aus seiner Werkstatt ansehen kann.

Buchner sieht ferner in dem ebenfalls unbezeichneten Grabstein des Bischofs von Goch († 1422) im Naumburger Dom ein zum Teil von der Hand des Meisters herrührendes Werk.[1]) (Abb. Buchner, Grabplastik, p. 148.)

Die Bedeutung des Meisters für die Erfurter Kunst ist schon eingangs erwähnt. Nicht gering ist sein Einfluß, wie im folgenden gezeigt wird.

Bei seinen Zeitgenossen muß sich i keines geringen Ansehens zu erfreuen gehabt haben, wofür der Zulauf von Schülern spricht, von denen noch eine Anzahl von Werken erhalten sind.

Von ihnen war recht begabt der nach seinem Monogramm

T. R. genannte Meister, der jedenfalls ein Erfurter war, wenn hier von ihm auch nur eine Arbeit existiert, während er sich in der Umgegend einige Male nachweisen läßt.

Sein[2]) ältestes erhaltenes Werk ist das wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt gefertigte Epitaph des Grafen Albert von Kirchberg und seiner Gemahlin Margarete, geb. von Kranichfeld, eine sehr tüchtige Leistung von beachtenswerter, porträthafter Treue. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel VIII.) Der im ehemaligen Zisterzienserkloster Kapellendorf befindliche Stein zeigt das vornehm gekleidete, gräfliche Ehepaar, ihn auf einem Löwen, sie auf einem Hunde knieend, das unter ihren Wappen im Gebete zu dem auf einer Konsole stehenden Schmerzensmann aufschaut.

Der Verfertiger erweist sich als selbständiger und tüchtiger Künstler, sowohl technisch — in der Herausarbeitung der Christusfigur — als auch in den Porträts und der Charakterisierung der Gestalten. Als voll ausgebildeter Meister trat er dann zu i in Beziehung, um bald seinem Einfluß zu unterliegen. Das beweist das Epitaph des Johannes von Allenblumen und seiner Gemahlin im Dom, laut Inschrift 1429 gefertigt. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XI.) Das Denkmal zeigt im oberen Teile die Anbetung der Könige, im unteren die betenden Stifter.

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 149.
[2]) Vgl. Buchner, Grabplastik, p. 91.

Maria sitzt in würdevoller Haltung auf einem erhöhten Throne, bekleidet mit langem Gewand und Mantel, auf dem Haupte die Krone. Auf den Knieen hält sie das ganz nackte Jesuskind, das mit der Rechten lebhaft in das geöffnete Schmuckkästchen hineinfaßt, das ihm Kaspar — ein Greis mit abgenommener Krone und im langen, durch einen prächtigen Gürtel zusammengehaltenen Gewande — knieend hinreicht. Hinter ihm steht Balthasar, in blühendem Mannesalter, mit halblangem Bart und der Krone auf dem Haupt, gekleidet in die sogenannte „Schecke" und den kurzen Mantel. Melchior auf der anderen Seite, ein bartloser Jüngling in der gleichen Tracht wie Balthasar, nur mit langem Mantel, hält ein Horn in der Rechten. Getrennt durch eine mit Lilien verzierte und dem Monogramm T. R. versehene Leiste knieen unten auf felsigem Boden mit gefalteten Händen der Stifter und seine Gattin in schräger Vorderansicht. Allenblumen, ein schon bejahrter Herr mit gefurchtem, etwas müdem Gesicht, trägt den langen, gegürteten Leibrock mit Flügelärmeln. Seine Gemahlin ist mit einem analogen Gewand bekleidet, ihr Haupt bedeckt ein Kopftuch. Von den Händen des Ehepaars gehen Spruchbänder aus, hinter ihnen sieht man die Familienwappen mit den Helmen.

T. R. zeigt hier wiederum, daß er es versteht, geschickt in den Raum zu komponieren; ebenso zeigt er sich als tüchtiger Beherrscher des Porträts. Der Gewandstil erinnert an die Gestalt der Gräfin von Kirchbach. Der Einfluß von i ist zu erkennen in der Behandlung der Gesichter mit den großen Augenlidern und in dem dekorativen Zug, der sich z. B. in dem Wappen äußert. Interessant ist der Umstand, daß T. R. für die Anbetungsszene offenbar das entsprechende Werk des alten Johann Gehart benutzt hat, da ein Vergleich beider Arbeiten verschiedene Analogieen ergibt, so das Kleid der Maria, das zugreifende Kind, das Schmuckgefäß in der Hand Balthasars.

Das Epitaph hat schon früh die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt. So erwähnt es Schnaase [1]), der es dem Stil des XIV. Jahrhunderts nahe stehend findet, und Bode [2]), der den innigen Ausdruck der Andacht und die feine Fleischbehandlung rühmt, Vorboten der Renaissance.

T. R. erweist sich also als durchaus tüchtiger Steinmetz und nicht unwürdiger Nachfolger von i, mit dem er die Begabung für das Porträt und den Sinn für dekorative Anordnung teilt, den er an Größe jedoch lange nicht erreicht, da ihm die Eigenschaft fehlt, die dessen Werke auszeichnet: das Erheben aus dem gewöhnlichen Leben in eine ideale Sphäre.

Der Schule des Meisters i ist ferner zuzuweisen das Epitaph der Familie Buseleyben an St. Lorenz in Erfurt. (Abb. Buchner,

[1]) Schnaase, VI, p. 505.
[2]) Bode, p. 200.

Grabplastik, S. 67.) Unter spätgotischer Architektur ist Christus am Kreuz dargestellt, umgeben von Maria und Johannes auf Konsolen. Zu Füßen des Kreuzes knien die Stifter, Präpositus Buseleyben und seine Familie. Die aufgemalte, jetzt verschwundene Inschrift gibt als sein Todesdatum das Jahr 1415 an.[1])

Das Denkmal weist eine recht geschickte Komposition in den gegebenen Raum auf. In der Behandlung der Christusgestalt zeigen sich mancherlei Anklänge an die Art des Meisters i, besonders, was den kräftig gebildeten Körper und das Gewand mit den herabhängenden Säumen betrifft, wenngleich diese Gestalt durchaus nicht die edle Ruhe aufweist, die den Crucifixus von i auszeichnet, sondern eine gewisse aufdringlich-manierierte Auffassung. Besonders gelungen in seinem schmerzlichen Ausdrucke ist der Kopf Christi. Der Einfluß des Meisters zeigt sich auch in den Gewändern von Maria und Johannes. Die Figuren der Stifter sind leider so beschädigt, daß ein Urteil über sie nicht mehr möglich ist.

In seiner Begabung für die gefällige Komposition und seiner Routine zeigt sich der Verfertiger verwandt mit T. R.

Einen starken Einfluß übte i auf eine andere, bis jetzt noch nie beachtete Meisterpersönlichkeit aus, die man den „Meister von St. Augustin" nennen kann, da sich die Mehrzahl seiner Arbeiten an dieser Kirche befindet. Die Wirkungszeit dieses sehr geschickten und routinierten Künstlers fällt in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre.

Seine frühesten überlieferten Werke dürften die Statuen am Turme der Augustinerkirche sein. Hier sind in ziemlicher Höhe die Bildsäulen von Katharina und den Aposteln Petrus und Johannes[2]) aufgestellt.

Katharina in der Mitte, die Krone auf dem Haupt, in langem, vielfaltigem Gewande, hält in der Linken das Rad und stützt sich mit der Rechten auf das Schwert. Zu beiden Seiten stehen die Apostel, beide bärtig und mit einem Buche in der Hand, mit Rock und Mantel bekleidet. Da Johannes nur als bartloser Jüngling gebildet zu werden pflegt, so liegt die Vermutung nahe, daß die eine Statue nicht ihn, sondern vielleicht Paulus darstellt, was sich bei dem Mangel charakteristischer Attribute jedoch nicht sicher feststellen läßt.

Die drei Figuren sind recht tüchtige, besonders durch den lebendigen Gesichtsausdruck ausgezeichnete Leistungen. Es finden sich an ihnen die großen Augen und Lider, die geraden Nasen und dieselbe Mund- und Kinnbildung, die i seinen Idealtypen zu geben pflegt. Besonders der Kopf der Katharina zeigt sehr starke Anklänge an die Köpfe des Domchors. Die Haltung der Statuen ist lebenswahr und natürlich. In der Gewandbehandlung findet man den Kanon von Meister i fast bis

[1]) Tettau, p. 261.
[2]) Nach Tettau, p. 191.

ins Barocke fortgebildet. In wuchtigen Massen laufen die vielfach gefalteten Schlangensäume vertikal hernieder, tiefe und breite Falten mit reicher Licht- und Schattenwirkung ziehen sich quer über den Leib. Mit dieser, in der Schule von i besonders ausgebildeten Gewandbehandlung zollt der Künstler dem Zeitgeschmack seinen Tribut. Was die Entstehung der Figuren betrifft, so ist sicher anzunehmen, daß sie gleichzeitig mit dem Turm sind, dessen Bau laut Inschrift 1432 begonnen und 1444 [1]) vollendet wurde. Man kann also die Statuen in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre setzen.

Sehr nahe stehen ihnen die beiden Figuren an der Wigbertikirche, die Madonna und der Schmerzensmann.

Die Madonna, ein „vortreffliches, durch stille Hoheit anziehendes Werk“ [2]), steht in leicht ausgebogener Haltung da, die Krone auf dem Haupte und das Kind auf dem linken Arm. Letzteres ist ganz nackend, ein Typus, der seit i zuerst in der Erfurter Plastik auftaucht. In der Ausführung der Gesichtszüge, die denen der Katharina ähneln, und besonders in der Behandlung des kindlichen Körpers beweist der Meister außerordentliches Geschick und anatomisches Verständnis, Erbteile von i. Die Gewandung ist in derselben Weise gegeben wie bei den Statuen am Augustinerturm.

16. Der heilige Augustinus. An der Augustinerkirche.

Von derselben Hand ist der sehr ansprechende Schmerzensmann an derselben Kirche. Das Werk, das leider durch Verwitterung gelitten hat, zeigt Christus mit nach rechts geneigtem Haupte, die Marterwerkzeuge im linken Arm und den Kelch an die Seitenwunde haltend. In weiten Falten fällt der Mantel zur Erde hinab. Das edle Antlitz des Dulders zeigt völlig den Typus der bärtigen Köpfe vom Augustinerturm. Prächtig tritt die Gewandtheit des Meisters in der Wiedergabe der anatomischen Einzelheiten zutage, besonders bei der Brust mit den sorgfältig gearbeiteten Details.

Die Entstehung der Figuren mag, da sie den gleichen Stil wie die vorigen aufweisen, gleichzeitig oder bald nach ihnen anzusetzen sein; also etwa in das Ende des vierten Jahrzehntes, aber nicht, wie Tettau [3]) annimmt, 1470, oder gar 1371 nach Schorn [4]).

[1]) Tettau, p. 191.
[2]) Buchner, Grabplastik, p. 104.
[3]) Tettau, p. 245.
[4]) Schorn, p. 13.

Ein weniger glückliches Werk derselben Hand ist die Statue des heiligen Augustinus am Hauptportal seiner Kirche. (Abb. 16.) Der Heilige steht in der Tracht seines Ordens mit den bischöflichen Abzeichen da. Sein hageres, bartloses Gesicht schmückt die hohe Mitra; in der Rechten hält er ein geöffnetes Buch; die abgeschlagene Linke trug jedenfalls das Pedum. Sehr charakteristisch ist das Gesicht, das mit den großen Augen und dem massigen Kinn den Einfluß von i verrät. Hals und Brust, soweit man sie sehen kann, sind naturwahr gearbeitet. Die Beine sind entschieden zu kurz. Wenig gelungen ist die ausgebogene, schwankende Haltung des Kirchenvaters. Die Gewandbehandlung ist ruhiger als bei den vorigen Statuen, die rechts und links herniederfließenden undulierenden Säume sind weniger manieriert, Umstände, welche gestatten, die Entstehung der Figur nach den Standbildern am Turm, vielleicht in den vierziger Jahren, anzunehmen. Die Konsole zeigt das Steinmetzzeichen , das sich wohl kaum auf den Verfertiger der Statue bezieht.

17. Christus als Schmerzensmann. An der Lorenzkirche.

Den Höhepunkt des „Meisters von St. Augustin" bezeichnet unstreitig der Christus als Schmerzensmann an der Lorenzkirche. (Abb. 17.)

Das Haupt des Dulders bedeckt die Dornenkrone, seine Gestalt umwallt vielfaltig der Purpurmantel, Brust und Beine zum Teil freilassend. Unter dem linken Arme trägt er die dreisträhnige Geißel, in der Hand die Nägel; unter dem rechten die Rute. An die Seitenwunde, aus der das Blut strömt, hält er den Kelch. Sehr anziehend ist der Kopf des Heilandes mit dem edlen und maßvollen Schmerzensausdruck, der wieder in den Einzelheiten die Art des Meisters verrät. Die Brust ist mit Sorgfalt und Liebe gearbeitet. Etwas flau sind Hände und Füße. Das Gewand zeigt die bekannte Formengebung, jedoch ohne die übertriebenen

Schlangensäume. An das Problem, den Heiland frei auf den Beinen stehen zu lassen, das T. R. auf dem Kirchbergepitaph bereits gelöst hat, traut sich der „Meister von St. Augustin“ nicht heran. Daher läßt er den Mantel zwischen den Beinen auf die Erde fallen, um ihn als Stütze zu benutzen. Die Stellung ist befangen und ungeschickt; man erkennt, daß sie ihm sichtlich Schwierigkeiten macht, jedoch ist sie immer noch besser als bei dem Schmerzensmann an St. Wigberti. Denn während dieser mit nach rechts gesenktem Haupte etwas schwankend dasteht, steht jener fest auf den Füßen und neigt den Kopf ganz wenig, nur um eine starre Frontale zu vermeiden.

Entstanden ist das Werk jedenfalls nach dem Augustinus, vielleicht in den vierziger Jahren.

Von dem „Meister von St. Augustin“ ist nichts, was auf seine Persönlichkeit Bezug haben könnte, bekannt. Mit ihm schließt die Reihe derjenigen, die in Erfurt die künstlerischen Traditionen von i fortsetzen. Er ist für diese Stadt der bedeutendste Vertreter der dem Zeitgeschmack entsprechenden undulierenden Gewandbehandlung.

Ein Beispiel für diese, das allerdings an Kunstwert bedeutend zurücktritt, ist die Madonna, die vor der Wigbertikirche aufgestellt ist. (Abb. bei Tettau, p. 244.) Sie ist in der typischen Auffassung mit dem nackten Kinde auf dem linken Arme dargestellt. Die Gesichtszüge sind flach und ausdruckslos, das Kleid umwallt sie in übertriebener Weise in geschmacklosen Falten. Ebenso unerquicklich ist das Kind. Es ist eine ganz gewöhnliche Arbeit und keiner näheren Betrachtung wert.

Während in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Schule des Meisters i in hoher Blüte stand, wurden daneben noch einige nicht unbeachtenswerte Werke geschaffen.

Als erstes ist zu nennen das leider sehr beschädigte Epitaph des Günther von Saalfeld und seiner Familie an der Lorenzkirche mit den Daten 1401 und 1405. (Abb. Buchner, Grabpl., Tafel VII.)

Unter einem Baldachin steht in der Mitte die Madonna als apokalyptisches Weib auf einer Konsole. Rechts von ihr kniet der Stifter, ein bartloser, älterer Mann mit gramdurchfurchtem Gesicht, der von Johannes, kenntlich an dem Adler, der Jungfrau empfohlen wird, links seine Gemahlin Elisabeth mit einem bärtigen Apostel, vielleicht Paulus, als Fürsprecher. Die einst zwischen den Eltern knieenden Figuren der Kinder sind abgeschlagen. Die oberen Ecken nehmen die Familienwappen ein.

Das geschickt komponierte Relief ist für die Entwicklung der Gewandbehandlung interessant, da hier zuerst das Motiv der Querfalten über den Unterleib, das dann bei i und seiner Schule eine so reiche Ausbildung erfahren hat, vorkommt. Was

die Porträts der Stifter anbetrifft, so sind sie, soweit noch zu erkennen, tüchtige Leistungen.

Verwandt damit sind zwei kleinere und unbedeutende Reliefs. Das eine, in der Severikirche, zeigt Maria mit dem Kinde auf einem mit geblendetem Maßwerk gezierten Sockel, rechts und links auf niedrigeren Basen Petrus und Andreas; das andere, im Dom befindliche, die Madonna von zwei weiblichen Heiligen umgeben, in derselben Größe und Auffassung. Die Faltengebung bei den Madonnengestalten erinnert sehr an die Jungfrau auf dem Epitaph.

Ein tüchtiges [1]), aber leider sehr verwittertes Werk ist das Epitaph des 1417 gestorbenen Heinrich von Frimar an der Reglerkirche, das ein ähnliches Motiv zeigt wie der Salfeldstein. Hier werden die beiden Beter von ihren Schutzheiligen dem am Kreuze hängenden, von Maria und Johannes flankierten Heiland empfohlen.

In den zwanziger Jahren mag der Gedenkstein der beiden Schneidermeister Konrad von Duderstadt und Siegfried von Leubingen an der laut Inschrift 1410 von ihnen gestifteten Kapelle des kleinen Hospitals entstanden sein. Die Donatoren knieen vor dem von Maria und Johannes umgebenen Crucifixus und halten Spruchbänder in den Händen. Darunter befinden sich ihre Wappen. Die Arbeit ist nicht viel wert.

Ebenfalls aus der Zeit mag die Pietà in der ehemaligen Ägidienkirche stammen. Die sitzende Madonna hält den sehr klein gebildeten Christus auf dem Schoß, ein Engel fängt das Blut mit einem Kelch auf. Es ist eine erträgliche Durchschnitts-Arbeit mit den im Stil der Zeit liegenden Schlangensäumen.

Dieselben finden sich, schon in gemäßigter Form, an der Gruppe der Grablegung in der Andreaskirche. (Abb. 18.)

Der tote Heiland liegt quer über den Knieen von Maria und zweien der frommen Frauen; sein Haupt wird von dem langbärtigen Joseph von Arimathia gestützt. In der zweiten Reihe sitzt Johannes, die dritte fromme Frau und Nikodemus.

Christus ist bis auf den Lendenschurz nackt, also in dem Zustand, wie er vom Kreuz genommen wurde. Sein Haupt bedeckt die Dornenkrone, in die die einzelnen Dornen, wie Löcher in derselben zeigen, besonders — wohl aus Metall — eingesetzt waren. Der eingetretene Tod ist auf dem Gesicht gut charakterisiert: die Augen sind gebrochen, der Mund halb geöffnet. Die Hände sind über dem Schoß gefaltet. Die einzelnen Adern sind naturwahr angegeben. Die Gestalt scheint auf den ersten Blick zu lang zu sein, entspricht aber tatsächlich in der Größe den anderen Figuren.

Über der kräftigen Horizontale des Leichnams erblickt man in verschiedenfacher rhythmischer Bewegung die sieben

[1]) Buchner, p. 94.

18. Beweinung Christi. Andreaskirche.

Leidtragenden. Deutlich hervorgehoben ist Maria, die mit der Rechten den Nacken des Sohnes stützt, während die Linke seine Hände hält. Ihr Haupt und Oberkörper wendet sich nach dem leblosen Angesicht des Herrn. Unter dem Kopftuch, das mit einem gekreppten Saume versehen ist, quellen die langen Haare hervor. Das Gesicht ist breit und voll, die Augen sind sehr groß und mit schweren Lidern. Hier wie bei den anderen Köpfen zeigt sich die Erscheinung, daß sie etwas unsicher eingesetzt sind.

Maria umgeben Joseph von Arimathia und Johannes, der würdige Greis und der Jüngling, ein wirkungsvoller Gegensatz. Das langbärtige und von einer niedrigen Pelzmütze bedeckte Haupt Josephs zeigt wieder die ungeschickt eingesetzten Augen. Das von dichten Locken umwallte Gesicht des Johannes ist in seiner Magerkeit sehr charakteristisch. Die andere Seite des Bildwerks wird eingenommen von Maria Magdalena, Maria Salome, Maria Jakobi und Nikodemus. Die drei Frauen bilden eine Gruppe für sich, wie sie ja auch in den Evangelien geschlossen auftreten. Gekleidet sind sie wie die Madonna. Maria Magdalena ist durch ein Salbgefäß gekennzeichnet; sie ist auch die einzige, deren Haar man unter dem Kopftuch erblickt, das bei den anderen durch die Kinnbinde verdeckt ist. Schräg hinter den Frauen blickt Nikodemus hervor, die hohe Mütze der Juden auf dem Kopfe, mit langem Haupthaar und kurzem Bart. Er, der am wenigsten beteiligt war, wird naturgemäß am meisten zurückgesetzt.

Der untere Teil der Gruppe wird durch ein Gewoge verschiedenster Falten mit Schlangensäumen ausgefüllt. Wo unter diesen Falten die Beine zu suchen sind, ist nicht immer klar.

Dem Meister ist es gelungen, mit diesem Werke eine unleugbar wirkungsvolle Gruppe zu schaffen. Der sentimentale, gehaltene Zug der Zeit tritt deutlich hervor, ohne im mindesten unangenehm zu wirken. Als Grundstimmung herrscht eine gewisse maßvolle Ruhe, eine stille Ergebung in das Unabänderliche vor. Nach dieser Richtung ist besonders gelungen der Kopf des Johannes mit dem abgehärmten und vergrämten Gesicht.

Aber das Werk hat auch recht viele Mängel. Darüber, daß der Meister den Hauptnachdruck sichtlich auf den oberen Teil der Gruppe legt, verabsäumt er, die Gestalten naturgemäß durchzubilden. Man betrachte daraufhin nur die Sitzfiguren von Magdalena und Nikodemus! Diese Fehler entsprangen entweder aus Flüchtigkeit und Nachlässigkeit — wofür die teilweise unrichtig eingesetzten Augen ein Beweis wären, und die darin eine geringe Entschuldigung vielleicht finden könnte, daß ursprünglich eine hohe Aufstellung [1]) für das Werk vorgesehen war — oder aus formaler Unsicherheit, die allerdings verwunderlich wirken müßte, wenn man das große künstlerische Kapital bedenkt, das dem Meister zur Verfügung steht, die aber in dem neu auftauchenden Problem, eine größere Gruppe in der Vollplastik zu gestalten, ihrerseits wieder eine Entschuldigung finden könnte. Daß trotz dieser Fehler das Werk eine so lebendige Wirkung erzielt, ist ein Beweis für die künstlerischen Fähigkeiten des Verfertigers.

Entstanden mag die Grablegung, nach den Wellensäumen der Gewänder zu schließen, in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts sein.

In einigen Einzelheiten weist damit eine starke Verwandtschaft auf der Grabstein der Witwe Jutta Bock im Kreuzgange des Domes, 1447 gestiftet zur Erinnerung an ihren verstorbenen Gemahl Günther. (Abb. Buchner, Grabplastik, S. 105.)

Dargestellt ist der Gekreuzigte, dessen von den Händen herabströmendes Blut von Engeln, die in manieriert gebildeten Wolken herbeischweben, aufgefangen wird. Zu seinen Füßen kniet ebenfalls ein Engel mit einem Kelch. Zu seiten des Kreuzes stehen Maria und noch eine heilige Frau, sowie Johannes in bekannter Kleidung mit großen Nimben. Links unten kniet die Stifterin, rechts ihr Gemahl in kleiner Figur.

Das nicht sehr erfreuliche Werk zeigt in einzelnen Zügen Ähnlichkeiten mit der Grablegung. In erster Linie sind es die

[1]) Der ursprüngliche Platz der Aufstellung ist nicht mehr nachzuweisen. Es befand sich — nach persönlicher Mitteilung des Herrn Pastors — erst an der Kirchhofsmauer, dann unter der Orgel, und jetzt ist es an der inneren Ostwand angebracht.

Köpfe der beiden Frauen, die fast Zug für Zug entlehnt erscheinen. Die großen, tiefliegenden Augen, das zurücktretende, volle Kinn, die Kinnbinden und die Kopftücher mit den gekreppten Säumen, die auch an den Gewändern und dem Lendentuch Christi nachgebildet sind, sind der Grablegung entnommen. Abweichend ist der Typus des Johannes mit seinem breiten, vollen, ausdruckslosen Gesicht. Ganz unnatürlich und roh sind die Adern am Leichnam des Herrn angegeben, die sich als ein fast mathematisch genaues Netzwerk über den Körper ziehen.

Diese Fehler lassen es ausgeschlossen erscheinen, daß das Epitaph von demselben Meister herrührt wie die Grablegung. Dagegen ist die Annahme eines Schülerverhältnisses möglich. Jedenfalls ist der Verfertiger in hohem Grade unselbständig, da er noch das in den dreißiger Jahren geläufige Motiv der Schlangensäume[1]) anwendet und ferner in einzelnen Zügen in hohem Grade eklektisch verfährt. Er ist also durchaus minderwertig. — Die Zeit der Entstehung des Werkes deckt sich mit dem angegebenen Datum.

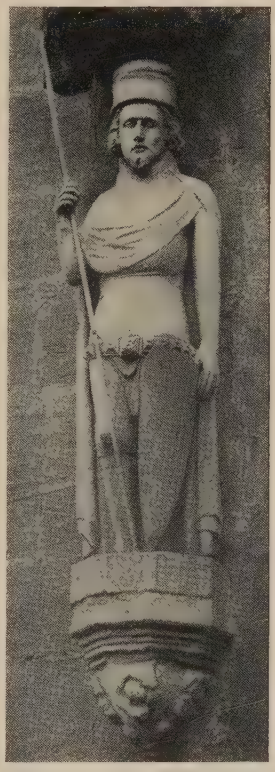
19. Der heilige Laurentius. An der Lorenzkirche.

In dem Denkmal der Jutta Bock zeigen sich zum letztenmal in der Erfurter Plastik die undulierenden Säume. Von jetzt an nimmt die Gewandbehandlung einen anderen Charakter an. Die manierierte Art der Stoffdrapierung verschwindet und macht einem eckigen, kantigen Stile Platz, der aus der Holzschnitztechnik entlehnt erscheint.

Zu den Werken dieser Periode gehören die zwei Standbilder an der Lorenzkirche, den heiligen Lorenz und den heiligen Wenzel darstellend. Der heilige Lorenz (Abb. 19) mit unbedecktem, bartlosem Haupte hält in der Linken das Gebetbuch, in der Rechten den Rost. Der Kopf ist leicht nach der ausgebogenen rechten Seite geneigt. Das breite und ausdruckslose Gesicht mit den von schweren Lidern eingerahmten großen Augen und dem ungewöhnlich entwickelten Kinn ist keine besonders glückliche Leistung. Die Haare sind schematisch, aber effektvoll behandelt; Ohren fehlen. Das Gewand fällt einfach und knapp, mit spärlichen Falten

[1]) Vgl. Buchner, Grabplastik, p. 105.

über dem Leib, auf den Boden herab. Die Statue macht mit der gezierten Haltung einen altertümlichen Eindruck. Ihr Gegenstück ist der heilige Wenzel. (Abb. 20.) Im Gegensatz zu der zierlichen Haltung des Lorenz steht der Rittersmann fest auf beiden Beinen. Sein bärtiges Haupt bedeckt eine hohe, weiche Mütze, den Oberkörper umschließt der Lendner mit dem nach der Zeitmode an seinem Rande sitzenden, reich verzierten Gürtel. Über seinen Rücken fällt der Mantel herab. In der Rechten hält er die mit einem Fähnlein versehene Lanze, die Linke stützt sich auf den Schild.



20. Der heilige Wenzeslaus. An der Lorenzkirche.

Wenngleich das Gesicht einige äußerliche Ähnlichkeiten — so z. B. die gerade Nase mit der Querfalte an ihrer Wurzel — mit dem des Lorenz zeigt, so ist der Wenzel doch eine ungleich bessere Leistung. Die natürlichere Bildung der Augen und des Mundes, die stark betonten Backenknochen und das geschickt und frisch gearbeitete Haar verleihen dem Antlitz etwas Porträtartiges, jedenfalls ungewöhnlich Individuelles, slavisch Anmutendes, das aus dem Rahmen des sonst bei Heiligen üblichen Idealtypus herausfällt. Hierzu kommt noch die fremdartige, hohe Mütze, die ihn vielleicht als Böhmen charakterisieren soll. Die Wiedergabe der Kleidungseinzelheiten beschränkt sich auf das Notwendigste. Die Haltung ist noch befangen und steif, besonders die des linken Armes. Der als Gesichtsbildner sehr tüchtige Künstler konnte sich wohl noch nicht freimachen von dem Zwange, den die Architektur noch immer auf die Plastik ausübt.

Was die Entstehungszeit der Statue anbetrifft, so dürfte sie in das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts fallen, wozu neben der einfachen Gewandbehandlung noch der unmittelbar am Lendnerrande anliegende Gürtel und die Barttracht — beides Ausflüsse der Zeitmode — berechtigen. Stilähnlichkeiten, wie die schon erwähnte Übereinstimmung der Nase mit der Querfalte, dann die gleiche Bildung der Hände und die knappe Gewandbehandlung gestatten es, den Lorenz in die gleiche Zeit zu setzen; dagegen sprechen die starken Unterschiede in der Wiedergabe der Gesichtszüge und der Stellungen

gegen die Annahme, daß beide Figuren von einer Hand seien. Sie stehen in der Erfurter Plastik ganz isoliert da und sind vielleicht Schöpfungen eines nur vorübergehend in Erfurt weilenden, unbekannten Meisters und seines Schülers, wobei man allerdings zu dem Schlusse kommen muß, daß der Schüler den Meister weit überragte. Denn gewiß ist der Lorenz in seiner altertümlichen Auffassung nicht der Schule eines Mannes entsprossen, der ein so reifes Werk wie den Wenzel schuf, sondern eher umgekehrt. Doch darüber ist nichts mehr festzustellen.

Weniger erquickliche Werke dieser Periode sind zwei Reliefs, die einst ihren Platz an den Befestigungen hatten, nämlich Christus und Thomas von der Bastei am Löbertore, jetzt im Steinhause, und Johannes der Täufer vom Johannestore, neuerdings wieder daselbst angebracht. Das erstere zeigt die bekannte Darstellung, wie Thomas die Hand in die Seitenwunde des Herren legt, ein unterlebensgroßes Hochrelief von roher, handwerklicher Arbeit aus dem Jahre 1447 [1]); das andere zeigt den lebensgroßen Täufer, bekleidet mit härenem Rock und Mantel, in der Linken das Lamm haltend, umgeben von Wappen Erfurts und dazu gehöriger Herrschaften. Dieses wenig erfreuliche Werk stammt von 1448. [2])

Deutlich tritt der sentimentale Zug der Zeit noch einmal hervor in dem Grabsteine des 1461 verstorbenen Ritters Ulrich Sack in dem Kreuzgange des Domes. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XVI.)

Das sehr zerstörte Werk zeigt den Ritter, eine jugendliche Gestalt, mit entblößtem, von langen Locken umwalltem Haupt. Sonst ist er völlig gepanzert, stützt die Rechte auf den Schwertgriff und legt die Linke an den Gurt. Zu seinen Füßen lehnen zwei Wappen.

Der Stein ist eine nicht ungeschickte Leistung, richtig proportioniert und gut dem Raume eingefügt.

Seltsam kontrastiert mit dem Waffenkleide das müde und teilnahmlose Gesicht sowie die schlaffe und energielose Haltung des Ritters, eine Auffassung, die wohl weniger der Wirklichkeit entspricht, als vielmehr dem Zuge der Zeit folgt.

Wie allgemein, so klingt auch in Erfurt die Gotik auf glänzende Weise in den Werken einer virtuosen Technik aus.

Bekannt ist es, daß die Meister dieser Epoche es in ganz außerordentlicher Weise verstanden, den spröden Stein gleichsam seiner eigentlichen Natur zu entkleiden und ihn zu biegen wie Wachs oder Metall. Zu dieser ausgebildeten Technik kommt noch ein lebhaftes Gefühl für bizarre und überreiche Architekturformen, verbunden mit einer stark phantastischen Erfindungsgabe. Die Werke jener Zeit sind gewiß zu gering ein-

[1]) Tettau, p. 325.
[2]) Ibid. p. 324.

geschätzt worden; man sah in ihnen lediglich die aufs äußerste gesteigerte handwerkliche Fähigkeit, während die künstlerischen Qualitäten über dem äußeren, in die Augen fallenden Gepränge übersehen wurden.

Der Meister, der in Erfurt als Vertreter dieser Richtung wirkte, verstand es, seiner Aufgabe als Künstler und als Steinmetz in gleich guter Weise gerecht zu werden.

Das frühste Werk seiner Hand mag das Epitaph des Friedrich Rosenzweig und seiner Gemahlin Maria in der Predigerkirche mit der Jahreszahl 1450 sein. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XII.)

Der Stein ist in zwei Felder geteilt. Im oberen knieen unter spätgotischer Architektur die bürgerlich gekleideten Eheleute betend zu seiten des auf einer Konsole stehenden Heilandes. Die Haltung des Herrn ist steif und etwas linkisch. In der Behandlung seines Körpers zeigt sich noch die ganze Befangenheit des mittelalterlichen Meisters, dagegen ist das Haupt mit dem still ergebenen Ausdruck eine tüchtige Leistung. Die Köpfe des Ehepaares sind gute und charakteristische Porträts, eine glückliche Wiedergabe des braven Bürgersmannes und seiner Hausfrau. Der Gewandstil ist grundverschieden von der Manier der ersten Hälfte des Jahrhunderts und zeigt die flächig-knittrige Ausführung, die wohl von den Werken der Holzskulptur entlehnt wurde. Den unteren Teil des Steines nehmen die schräg gegeneinander geneigten Wappen mit den Stechhelmen und effektvoll angeordneten Helmdecken ein. Aus ihrer Behandlung erhellt die dekorative Begabung des Meisters, sowie seine tüchtige Technik, die sich ferner offenbart in dem weit vorspringenden Baldachin über Christi Haupt. Alles in allem zeigen sich an diesem Frühwerk seine charakteristischen Eigenarten: die Befangenheit in der Darstellung der menschlichen Figur, die Begabung für Porträt, Dekoration und Komposition und die Beherrschung des Materials. Die Entstehungszeit des Epitaphs wird sich mit dem angegebenen Datum decken.

Manche Ähnlichkeiten zeigt der ein Dezennium später gefertigte Denkstein des Siegfried Ziegler († 1462) und seiner Gemahlin Thekla († 1464) an der Hospitalkirche. (Abb. Buchner, Grabplastik, p. 108.)

In ähnlicher Weise wie bei dem vorigen Werke kniet hier das Ehepaar im Gebete, aufblickend zu dem aus einer Wolke hervorragenden Heiland. Zwischen ihnen stehen die Wappen, überragt von einem die Zieglerschen Embleme tragenden Helm.

Die Schwierigkeit, die dem Meister das Problem des stehenden Heilands machte, hat er umgangen, indem er ihn bis an die Hüfte in Wolken darstellte. Was die Behandlung seines Körpers betrifft, so zeigt sie völlige Übereinstimmung mit dem Christus auf dem vorigen Epitaph, sowie denselben edlen und gehaltenen Ausdruck des Gesichtes, nur in reiferer und fort-

geschrittenerer Weise. Dem in einfacher Art gelegten Lendenschurze dort entspricht hier eine effektvolle Anordnung der Falten. Das Ehepaar, prächtige Porträts, ähnelt in Kleidung und Stellung den Rosenzweigschen Eheleuten. Der Stil der Gewänder stimmt überein, ist aber noch dekorativer geworden.

Es sind also mannigfache Fortschritte gegen das vorige Werk zu konstatieren, Fortschritte sowohl in der Durchbildung des Körperlichen und Porträthaften wie auch des Dekorativen. Der Stein war wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Ehepaars hergestellt und vielleicht noch in den fünfziger Jahren entstanden, da das nächste Werk von der Hand des Meisters in technischer Beziehung eine bedeutende Weiterentwicklung aufweist.

Es ist dies der Grabstein des 1462 verstorbenen Theodor Brun in der Augustinerkirche. (Abb. Buchner, Grabplastik, Tafel XVII.)

Der in jugendlichem Alter Verstorbene steht im leichten Hauskleid, den Rosenkranz in der Rechten haltend, unter einem doppelten Rundbogen. Neben ihm erhebt sich als Gegenstück das gewaltige Familienwappen, überragt von dem Stechhelm mit der effektvollen, kühn gestalteten Helmdecke. Der obere Teil des Steines wird ausgefüllt von zwei Engeln, die das Schweißtuch der Veronika halten.

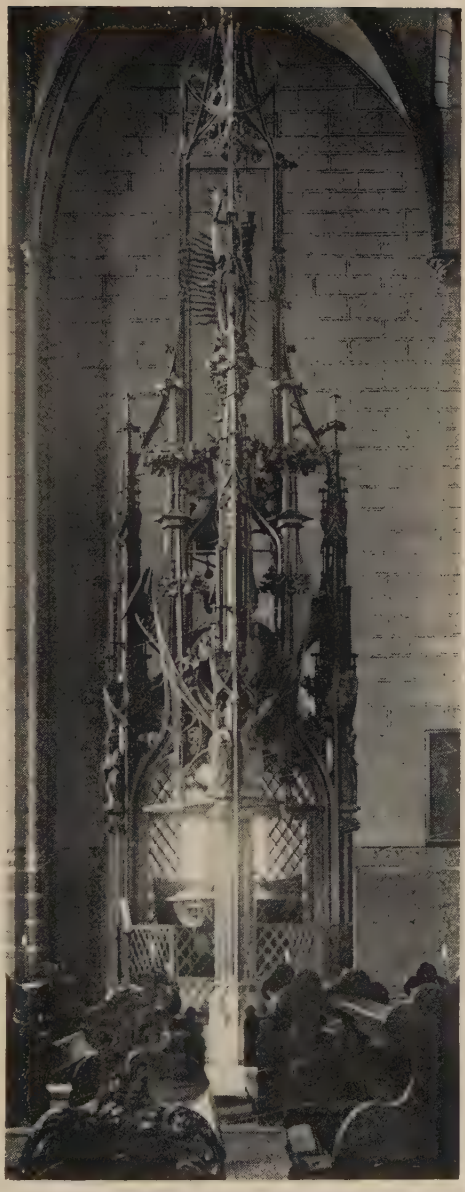
Das Porträt des Brun ist sicherlich sehr charakteristisch. Der junge, kränklich aussehende Mann mit den eingefallenen Wangen, dem offenstehenden, energielosen Munde zeigt auf seinem Antlitz die Symptome einer Krankheit — vielleicht der Schwindsucht [1]) — die seinen Tod verursacht haben mag, und den Einfluß dieses vernichtenden Leidens kann man auch in der schlaffen und müden Haltung sowie in der ungeschickten Stellung der Füße sehen, wenn letztere vielleicht auch auf die Befangenheit des Meisters in der Darstellung des menschlichen Körpers zurückzuführen ist, die sich auch in der aufgetriebenen Bildung der Körperpartien zwischen Brust und Bauch ausspricht. Von wenig künstlerischem Sinn zeugt die Gegenüberstellung des jungen Mannes mit dem Wappen. Vielleicht mag seine Freude an der Materialbeherrschung mit dem Meister durchgegangen sein, vielleicht waren auch die Wünsche der Besteller — ersichtlich reicher Patrizier, die die Angehörigkeit des Verstorbenen zu ihrer angesehenen Familie auf diese prunkvolle und aufdringliche Weise betont wissen wollten — maßgebend. Was das Wappen anbetrifft, so ist es technisch bewundernswürdig gearbeitet, besonders in der Behandlung der fast ganz aus dem Stein herausgearbeiteten Helmdecken, wenngleich Flüchtigkeitsfehler unterlaufen, wie z. B. die schiefe Stellung des Kopfes im rechten, oberen Felde.

---

[1]) Buchner, Grabplastik, p. 157.

Der Grabstein wird wohl nach dem Tode des Jünglings entstanden sein, da nicht anzunehmen ist, daß er noch bei seinen Lebzeiten gefertigt wurde. Da Brun Ende Februar [1]) starb, so ist seine Anfertigung noch im Jahre 1462 wohl möglich und um so mehr wahrscheinlich, als der Meister im folgenden Jahre [2]) das Hauptwerk seines Lebens begann.

Es ist dies der Taufstein in der Severikirche mit dem Baldachin darüber, ein Wunderwerk spätgotischer Steinmetzkunst. (Abb. 21, 22.)



21 Taufstein. 1467. Severikirche.

Die gewaltige, mit dem ganzen Formenschatz der ausgehenden Gotik prächtig geschmückte Schöpfung erhebt sich auf dreieckiger Grundfläche in den zierlichsten und kühnsten Linien fast bis an die Decke. Der Taufstein selber, ein mit anmutigem Rankenwerk dekoriertes, achtseitiges Becken, steht auf einer Erhöhung, von der der Baldachin emporwächst. Drei fialengekrönte, mit je 2 Apostelstatuen gezierte Pfeiler werden durch Eselsrückenbogen verbunden, die eine verschwenderisch behandelte, mit drei Engelsgestalten versehene Decke tragen. Oberhalb davon erhebt sich auf drei

[1]) in crastino beate Walpurgis virginis.
[2]) Chronik des Martin Wieland, bei Friese I, 223.

anderen Pfeilern ein luftiges Gehäuse, in dem die Madonna mit dem Kinde steht, und das von einem prächtig durchbrochenen, in einer zierlichen Kreuzblume gipfelnden Dache überragt wird. Die Heiligen an den Pfeilern stellen dar: Petrus mit dem Buche und Johannes mit dem Kelch, Jakobus mit Pilgerhut und Mantel und Bartholomäus, seine Haut über dem rechten Arme tragend, schließlich Johannes der Täufer mit dem Lamm und Paulus mit dem Schwert. Die Madonna als apokalyptisches Weib mit Krone und Strahlenaureole, hält auf dem linken Arme das Kind, in der rechten Hand das Scepter und steht auf der Mondsichel. Laut Inschrift wurde das Werk 1467 vollendet.[1]) Seine Kosten betrugen 2300 Mark Silber.[2])

Der Meister hat es verstanden, in dem Taufsteine ein ganz hervorragendes Werk zu schaffen. Seine eminente Beherrschung des Materials gestattet ihm, jeglichen Regungen der Phantasie nachgeben zu können. Geradezu wunderbar ist es, wie der Stein seinen Charakter verleugnet und sich unter seiner Hand biegt und krümmt. Neben der ehrlichen Bewunderung der Technik muß ferner die volle Anerkennung des feinen Geschmacks in Komposition und Linienführung treten. Trotz der zahlreichen Details verliert sich die Anlage nicht ins Kleinliche, in klaren und großen Zügen strebt das luftige Gebäude empor. Wenn man bedenkt, daß der Taufstein schon dreißig Jahre vor Kraffts Werk entstanden ist, muß man um so mehr die Kunst des Meisters bewundern.

Die Gestalten der Heiligen und Engel in den in effektvolle, knittrige Falten geworfenen Gewändern sind tüchtige Leistungen. Sehr gut ist die Madonna in der Spitze, an der Bode[3]) die reizende Wirkung rühmt, die durch die schlanke Bildung des zarten Körpers und den lieblichen Ausdruck trotz der schüchternen Haltung und der unruhigen, großer Motive ermangelnden Faltengebung, erzielt werde.

In der hervorragenden Technik, der dekorativen Begabung, dem Faltenstil und der befangenen Körperhaltung erkennt man die Art des Meisters wieder, der die vorhergenannten Denkmäler schuf. Diese Eigentümlichkeiten kehren wieder in dem letzten Werk von seiner Hand, das besonders dem Grabsteine des Brun und dem Taufstein sehr nahe steht, nämlich in dem Relief: St. Michael kämpft mit dem Satan, in der Severikirche. (Abb. 23.)

Das Werk, das die Jahreszahl 1467 trägt, bildete einst die Umwandung des in demselben Jahre[4]) geweihten Michaelaltars und ist jetzt in die nördliche Chorwand eingemauert.

---

[1]) Martin Wieland nennt als Vollendungsjahr 1465.
[2]) Ibid.
[3]) Bode, p. 309.
[4]) Tettau, p. 129.

22. Detail von dem Taufstein.

Beachtenswert ist das für das deutsche Mittelalter ungewöhnliche Material, nämlich (thüringischer) Marmor.

Hochaufgerichtet steht der Erzengel da. Sein Haupt, von gewaltigem, durch eine kleinodgeschmückte Binde zusammengehaltenem Lockenhaar umwallt, umstrahlt der Nimbus mit der Minuskelinschrift: Sanctus Michael Archangelus. Bekleidet ist er mit einer über den Hüften gegürteten Kutte und dem Pluviale. Die Bänder der Stola kreuzen sich über der Brust, die Enden sind unter das Cingulum geschoben. In der rechten Hand hält er die mit der Spitze nach unten gerichtete Lanze, in die sich der Teufel in ohnmächtiger Wut verbeißt. Auf der Linken trägt er eine kindlich gebildete, nackte Gestalt, wohl die Darstellung einer Menschenseele, die er vor dem Satan schützt. Dieser, ein Scheusal mit all den Attributen der grotesken mittelalterlichen Phantasie, als da sind: Bockshörner, gewaltige Zähne und Ohren, Fledermausflügel, Krallen, Schwanz und zottige Behaarung, krümmt sich unter dem Fuße des Engels.

Zu Häupten des Michael steht die Inschrift: Anno d. 1467.

Die gut erhaltene Polychromierung beschränkt sich in dezenter Weise auf die Vergoldung von Nimbus, Gewandsäumen und einzelnen Flügelfedern. Der Teufel ist schwarzbraun gehalten.

Der Meister zeigt sich in diesem Werke als ein ebenso sicherer Beherrscher des ungewohnten Materials als des leicht zu bearbeitenden Sandsteins. Der Gesichtstypus des Engels ist befangen und zeigt einen durchaus nicht der kriegerischen Situation entsprechenden, gelangweilten Ausdruck. Die lockigen Haare sind mit eminenter Virtuosität herausgearbeitet. Prächtig sind das zierliche Ohr und die schmalen, schlanken Hände gebildet. Der Faltenwurf der Kutte in dem bekannten, flächigen Stil ist einfach und großzügig; im Gegensatz dazu sind die Enden des Pluviale in äußerst effektvoller Art und Weise angeordnet. Wie allerdings die Bauschung des Mantels oberhalb vom Kopfe des Teufels berechtigt ist, ist unklar, da sie durch dessen linken Ellenbogen nicht verursacht werden kann, weil derselbe unmöglich bis dahin reichen kann. Man kann nur annehmen, daß das dekorative Empfinden den Meister veranlaßt hat, an diese Stelle einen kräftigen Accent ohne Rücksicht auf Existenzberechtigung zu setzen. Unverstanden und ohne Berücksichtigung des darunter liegenden Armes ist die Art, wie das Pluviale vom rechten Handgelenk herabfällt, fehlerhaft die willkürliche Dehnung der Strecke vom rechten Flügelansatz bis zum Bug im Gegensatz zum linken, eine Dehnung, die ebenfalls Kompositionsrücksichten entspringen mag. Mißglückt und verkümmert erscheint ferner der linke Arm. Auch bei der Teufelsgestalt sind die Flügelansätze die schwache Seite des Meisters, indem der linke bedeutend tiefer

als der rechte und in völlig unmöglicher und unorganischer Weise dem Rücken entwächst. Dabei mögen ebenfalls dekorative Rücksichten maßgebend gewesen sein. Trotz dieser verschiedenen Mängel macht das Werk einen großen, durch das gute Material und die geschickte Polychromierung noch verstärkten Eindruck, der es erklärlich macht, daß es in der kunstgeschichtlichen Literatur verschiedene Male lobend erwähnt

23. Der Erzengel Michael kämpft mit dem Satan. 1467. Severikirche.

wird. Lübke [1]) rechnet es unter die bemerkenswerten Skulpturen dieser Zeit, Puttrich [2]) bezeichnet es als schöne Arbeit, Bode [3]) rühmt die feinbewegte, reiche Gewandung, das Verständnis, mit welchem der Körper darunter wiedergegeben ist — was, wie nachgewiesen, nicht immer stimmt — und die phantastische Erfindung der Teufelsgestalt.

[1]) Lübke, p. 592.
[2]) Puttrich, p. 16.
[3]) Bode, p. 208.

Die schon erwähnte Verwandtschaft mit dem Grabstein des Brun zeigt sich speziell in der zierlichen und fast frauenhaft zarten Bildung der Hände, in der sehr ähnlichen Darstellung von Ohren und Kinn, schließlich in der gleichen Unsicherheit in der Wiedergabe des menschlichen Körpers. Letztere findet sich auch bei der Madonna am Taufstein. Den drei Werken gemeinsam ist die Freude am Dekorativen, der Gewandstil und die saubere, exakte Ausführung, Eigenschaften, die sich schon voll ausgebildet bei den beiden Frühwerken finden.

Diese ganze Gruppe von Arbeiten ist das Lebenswerk eines Meisters, der sich neben seinen nicht zu unterschätzenden künstlerischen Qualitäten in hervorragender Weise als Vertreter der virtuosen spätgotischen Steinmetzkunst ausweist, und zwar als derartig geschickter Vertreter, wie ihn nicht viele Ortschaften in der Zeit aufzuweisen haben. Der Name des Meisters ist unbekannt, ebenso fehlt ein Monogramm auf allen seinen Werken. Vielleicht ist eine Notiz in dem von dem Mönche Nikolaus von Siegen 1494 verfaßten Chronicon ecclesiasticum [1]) berufen, Licht in die Sache zu bringen. Dort [2]) steht berichtet, daß am Tage des heiligen Blasius (3. Februar) 1467 im Peterskloster frater Nicolaus conversus, qui fuit lapicida notabilis et magistralis, in einen Braukessel fiel und, jämmerlich verbrüht, am folgenden Tage starb. Nikolaus war also ein Mann, dessen Arbeiten in jener Zeit in hohem Ansehen standen, in jener Zeit, die gewiß verwöhnt war in dem, was künstliche Schöpfungen der Steinplastik betrifft, und die die Hauptaufgabe des Bildhauers in der vollendeten Beherrschung des Materials sah, woraus sich dann die krause, mit ornamentalen Motiven aller Art jonglierende Formengebung der ausgehenden Gotik entwickelte.

Also damals wird von dem Tode eines hervorragend geschickten Steinmetzen berichtet. Er war Konverse des Petersklosters, hat also sicherlich seine Hauptwerke in Erfurt geschaffen. Die Schöpfung, die ebenso wie jetzt noch die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Beschauer im höchsten Grade auf sich lenken mußte und auch den hochgeschraubten Ansprüchen, die die damalige Zeit an einen Steinmetzen stellte, gewiß genügte, ist der Taufstein in der Severikirche. Liegt es da nicht nahe, daß man jenen Bruder Nikolaus mit dem Meister des Taufsteins in Verbindung bringt? Um so mehr, als die Anfertigungszeit der vorher besprochenen Skulpturengruppe sehr gut zu dem überlieferten Todesdatum des Meisters Nikolaus paßt und man aus der Tatsache, daß ein so bedeutendes Werk wie der Taufstein weder Namensinschrift noch Monogramm aufweist, vielleicht auf die in einer mönchischen Vorschrift begründete Gebundenheit oder Bescheidenheit des im Kloster-

[1]) ed. Wegele, 1855.
[2]) Ibid. p. 448.

verbande lebenden Verfertigers schließen kann. Vorausgesetzt also, daß man ihn als den Schöpfer der besprochenen Werke ansieht, so wäre seine Wirksamkeit durch die Daten 1450 und 1467 begrenzt. 1463 begann er den Taufstein, 1467 war er vollendet, ebenso wie der Michael. In demselben Jahre erfolgte dann sein Tod.

Diese Frage ist zurzeit nicht zu entscheiden und wird der künftigen Forschung vorbehalten bleiben.

Die Gotik nähert sich ihrem Ende. Irgend eine stärkere Künstlerpersönlichkeit ist nicht mehr nachzuweisen. Verschiedene Ereignisse traten ein, die den Kunstbetrieb lähmten. Die ruchlose Brandstiftung des Zisterziensers Daniel Becker legte 1472[1]) zwei Drittel der Stadt in Asche, verheerende Seuchen, so die Pest von 1484[2]), die an 12000 Menschen forderte, Kriegshändel und schlechte Finanzwirtschaft seitens des Rats trugen das Ihrige zum Niedergange der Stadt bei.

24. Christus als Schmerzensmann. Epitaph von 1468.

Aus dieser letzten Zeit ist zu erwähnen das guterhaltene, aber künstlerisch unbedeutende Epitaph des Hans Stoffel, seiner Ehefrau Else Katharine und ihrer drei Kinder, die an einem Tage des Jahres 1463 vom Tode dahingerafft wurden. Das Werk befindet sich an der Gregorskirche und zeigt Christus

[1]) Nic. de Siegen, p. 450.
[2]) Ibid. p. 472.

am Kreuz mit Maria und Johannes unter einer Architektur, unten die verstorbene Familie.

Recht beachtenswert ist das Epitaph des 1468[1]) verstorbenen Konrad Weingarten an der Sacrifontiskapelle, Christus als Schmerzensmann darstellend. (Abb. 24.) Der Heiland steht mit nach rechts geneigtem Haupte da, umwallt vom Purpurmantel, die Rechte mit dem Kelch an die Seitenwunde haltend, im linken Arm die Marterwerkzeuge.

Die Proportionierungen sind fehlerhaft, der Kopf zu groß, die Haltung manieriert; doch weist das Werk einige anzuerkennende Eigenschaften auf. Die starre Gebundenheit und Befangenheit in der Stellung der früheren Schmerzensmänner ist überwunden, fest und frei steht der Herr auf den Füßen. Geschickt ist die Haut behandelt, naturalistisch wirken die krummen Beine und großen Füße. Eine gewisse Natürlichkeit der Erscheinung ist der Figur nicht abzusprechen. Leider ist von der Hand des Künstlers nichts weiter in Erfurt nachzuweisen, da er durch seine sonst nicht beobachtete Begabung für die Körperlichkeit der menschlichen Gestalt trotz der formalen Unsicherheit Beachtung verdient. Er gehört zu denen, die die Renaissance vorbereiten.

Aus den siebziger Jahren ist kein Werk erhalten, wohl eine Folge der vorher erwähnten Feuersbrunst; dagegen sind vom Ende des Jahrhunderts noch einige Reliefs erwähnenswert.

Technisch tüchtig ist das von der Sachsensche Epitaph an der gleichnamigen Kapelle der Barfüßerkirche mit der Jahreszahl 1482.

Das Werk, in erster Linie ein dekoratives Schaustück, zeigt die auf Wolken emporschwebende Jungfrau, umgeben von der Dreieinigkeit: rechts Gottvater, links Christus an der Martersäule hängend, darüber die (stark verstümmelte) Taube. Unten knieen die Stifter, Erhard von der Sachsen und seine Gemahlin Barbara mit ihren zwei Kindern. Engel, Wappen und Spruchbänder füllen den leeren Raum aus. Rechts und links wird das Relief von je einer Reihe übereinanderstehender Wappen begrenzt. Als Steinmetzleistung ist das sauber ausgeführte Werk recht tüchtig und wieder ein Beispiel für die ausgebildete Technik der späten Gotik, als Kunstwerk dagegen steht es nicht auf der Höhe. Die Komposition ist ziemlich unglücklich, und die Überladung mit dekorativen Elementen bezeugt einen ziemlich rohen Geschmack des Bildhauers.

Aus der gleichen Zeit mag ein interessantes Epitaph im Chore der Reglerkirche stammen, das das Leiden Christi in kompendiöser Form zum Gegenstand hat, ein sogenanntes „Erbärmdebild". Unter reicher, spätgotischer Architektur, die aus Eselsrückenbogen und Fialen gebildet ist, steht auf

[1]) Tettau (p. 268) gibt irrig die Zahl als 1412 an.

einem viereckigen Postament Christus, die rechte Hand an die Seitenwunde legend. Sein von der Dornenkrone bedecktes Haupt ist nach rechts geneigt, sein Lendentuch flattert — ein neues Motiv — in kantigen Falten nach beiden Seiten. Hinter ihm erhebt sich das Kreuz. Umgeben ist er von den Emblemen der Passion: Martersäule, Zange, Ysop, Hammer, Geißel, Lanze. Links ist Kopf und Hand des Verräters sichtbar. Oberhalb der Architektur befinden sich ähnliche Darstellungen: das

25. Christus in Gethsemane. Epitaph von 1480. An der Lorenzkirche.

Schweißtuch, der Hahn Petri, Köpfe, Nägel usw. Der Stifter kniet rechts von Christus mit gefalteten Händen.

Wie noch deutlich zu erkennen ist, waren einige Gegenstände — wie z. B. der Ysop — aufgemalt, respektive durch den Pinsel ergänzt.

Der Kunstwert der Arbeit ist nicht bedeutend. Die nackte Gestalt des Heilands ist ziemlich ungeschickt und roh, das übrige besser und zum Teil sorgfältig ausgeführt. Gut sind die spätgotischen Krabben gelungen, ein Beweis für die technisch sorgfältig ausgebildete, sonst rein handwerkliche Begabung des Meisters, Die einst aufgemalte Inschrift ist verschwunden. Die Zeit der Herstellung mag, wie das flatternde

Lendentuch und die Gewandbehandlung beweisen, in die achtziger oder neunziger Jahre fallen.

Die Darstellung des Ölbergs, die schon früher in der Erfurter Plastik mehrmals vorkommt, erscheint noch einige Male am Schluß des Jahrhunderts.

Das frühste von ihnen ist das Epitaph von Berld Starke und seiner Gemahlin Klara an der Lorenzkirche mit der Jahreszahl 1480. (Abb. 25.) Christus kniet im Vordergrunde rechts mit gefalteten Händen und blickt zu Gottvater empor, einem würdigen Greis, der, in der Linken den Reichsapfel haltend, die Rechte im Segensgestus erhoben, ihm in Wolken erscheint, während über ihm der Engel mit dem Kelche herbeischwebt. In der Mitte des felsigen Gartens liegen die Jünger im Schlafe, Petrus mit dem Schwert, Jakobus mit dem Buche und der jugendliche Johannes. Vom Hintergrunde naht sich der Verräter mit seiner Schar: zuerst ein Mann mit einer Fackel, dann Judas mit dem Anführer der Abteilung, zuletzt bewaffnete Kriegsknechte und Juden mit spitzen Mützen. Der Vordergrund wird nach typischer Weise durch den geflochtenen Zaun abgeschlossen. — An einem Felsen befindet sich das Monogramm .

26. Epitaph des Johann Wydemann. 1484. An der Predigerkirche.

Als Kunstwerk darf das Epitaph keine große Beachtung beanspruchen. Die Ausführung ist handwerklich, die Figuren hölzern und ungeschickt, die Wolken roh schematisch. Der „Garten" Gethsemane ist als felsige Einöde ohne jede Spur von Vegetation dargestellt. Dagegen ist nicht ohne Reiz die Gruppe des Judas und des römischen Hauptmannes mit ihrer lebendigen Gebärdensprache.

Denselben Gegenstand behandelt ein Relief von 1484 an der Predigerkirche. (Abb. 26.) Das Werk ist besonders dadurch interessant, daß es den Namen des Bildhauers angibt. Es befindet sich nämlich die Inschrift daran: „Anno domini 1484 per iohann wydemann completum est hoc opus", und das Meistermonogramm .

Christus kniet im Gebete mit gefalteten Händen ziemlich in der Mitte der Darstellung und wendet den Blick nach der linken oberen Ecke, wo ihm Gottvater erscheint. Hinter ihm schlafen die drei Jünger. Über diesen steht auf einer Konsole eine Marienstatuette, der von links drei Engel mit Rosenkränzen in Wolken nahen. Gegenüber von dem Herrn hat sich Wydemann selbst dargestellt, wie er mit abgenommenem Hute im Gebete kniet. Der felsige Garten ist vielfach zerklüftet und mit eigentümlichen, wolligen Bäumen bestanden. Es fehlen die Häscher und der typische Zaun, der sonst mit großer Sorgfalt immer wiederholt wird.

Wenngleich das Relief auf hohen Kunstwert keinen Anspruch erheben kann, so zeigt sich doch in ihm ein eigentümliches, der Erfurter Kunst sonst fremdes Element in einer gewissen edlen Auffassung der Gestalten, die besonders in der Gruppe der schlafenden Jünger, dann in der würdevollen Erscheinung Gottvaters und der lieblichen der Engel zutage tritt.

Interessant ist es, vergleichsweise die entsprechenden Typen dieses und des vorigen Werkes zu betrachten. Die Arbeit trägt schon völlig den Charakter der Renaissance. Da sie in verschiedenen Einzelheiten an die Art Adam Kraffts anklingt — wie z. B. in den Bäumen, die denjenigen auf dem Schreyerschen Denkmal an St. Sebald ähneln — ist es möglich, daß Wydemann in Nürnberg gewesen ist und den Einfluß dieses Meisters erfahren hat.

Entstanden ist das Ölbergrelief, wie das Material — Seeberger Sandstein — beweist, sicher in Erfurt. Andere Werke Wydemanns sind nicht überliefert, auch von seinem Leben ist nichts mehr festzustellen.

Sein Grabstein existiert noch in der Predigerkirche, einen einfach bürgerlich gekleideten Mann darstellend. Leider ist die Angabe des Todesjahres verbaut. Er war ein durchaus mittelmäßiger Künstler, durch dessen schwächliche Leistung

der Einfluß der vorzüglichen Schule, die er genossen hat, durchschimmert. Zweifellos war er sehr stolz auf sein Werk, wie die große Angabe des Namens und Monogramms beweisen.

Wieder völlig auf dem Boden der einheimischen Plastik steht das nächste hierher gehörige Relief, der Ölberg am Bartholomäusturm, das keine Jahreszahl trägt.

Das Werk zeigt den links im Vordergrund knieenden und mit ausgebreiteten Armen betenden Christus, dem in einer Wolke der Engel mit dem Kelch — eine pausbackige Jungengestalt —, von zwei anderen begleitet, erscheint. Rechts schlafen die drei Jünger. Vom Hintergrunde nahen sich die Häscher. Der felsige und eine sehr üppige Vegetation aufweisende Garten wird in bekannter Weise durch den Korbzaun umgrenzt. Die Darstellung, eine ziemlich handwerksmäßige Leistung, weist teilweise, wie z. B. in der Behandlung der Haare, offenbare Roheiten auf. Anziehend macht sie ein gewisser frischer, erzählender Zug, der durch das Ganze geht. Mit Vorliebe werden die kleinen Erscheinungsformen der Natur geschildert, wie die Pflanzen beweisen, von denen eine Anzahl deutlich charakterisiert ist. Für die Darstellung der Vegetation in der Plastik ist dieses Relief das am meisten fortgeschrittene Beispiel. Äußerst lebendig und bewegt wirkt die Wiedergabe der herannahenden Häscher. Man merkt die Absicht des Meisters, seine Gestalten scharf zu charakterisieren. Das gelingt ihm vorzugsweise nach der schlechten Seite der menschlichen Eigenschaften hin, wenn auch die Gesichtszüge der Schergen fast zur Karikatur entstellt erscheinen. Unleugbar humoristisch, wenn das auch keineswegs beabsichtigt war, wirkt der Engel mit dem Kelch.

Entstanden mag der Ölberg um die Wende des Jahrhunderts sein, wie aus dem Landsknechtskostüm der Häscher erhellt.

Wie in diesen Reliefs, so zeigen sich auch in den letzten gotischen Werken in Erfurt die Vorboten des Renaissancestils.

Hier kommt zuerst in Betracht das Epitaph der Margarete von Mila († 1494[1]) in der Barfüßerkirche. (Abb. Buchner Grabplastik, Tafel XIII.) Die Madonna, als apokalyptisches Weib, steht auf der Sichel des mit einem Gesicht versehenen Mondes. Sie küßt das ganz nackte Kind auf ihrer Rechten, das einen großen Apfel in den Händchen hält. In den unteren Ecken befinden sich zwei Wappen, oben die Helme dazu. Die Flachreliefausführung des Steines ist flott und erinnert an Holzschnitzwerke. Wenngleich einige Fehler unterlaufen — die Arme der Jungfrau z. B. sind ziemlich unglücklich geraten —, so macht das Werk doch einen befriedigenden Gesamteindruck. Die Vermutung, daß das Werk von einem fränkischen Künstler[2]) geschaffen wurde, da sein Stil demjenigen verschiedener

[1]) Buchner liest die Zahl 1499. Vgl. Abb.
[2]) Buchner, Grabplastik, p. 113.

Nürnberger Denkmäler der Zeit entspricht, ist nicht von der Hand zu weisen. Das Herannahen der Renaissance erkennt man, wie schon Bode[1]) bemerkt, in dem realistischen Zug, der sich darin ausspricht, daß die Madonna das Kind herzhaft küßt.

Von der Hand desselben Meisters stammt ein leider zerbrochenes und nur noch in der unteren Hälfte erhaltenes Epitaph im Steinhause von 1497.

Das Werk, ebenfalls in Flachrelief gehalten, zeigt die Madonna in derselben Auffassung als apokalyptisches Weib mit dem Kinde auf der Rechten. Sie steht diesmal nicht auf der Sichel, sondern direkt auf dem Gesicht des Mondes. Zu den Füßen der Jungfrau knieen die Stifter: rechts der Mann, links die Frau in sorgfältig gearbeiteter Zeittracht. Zwischen ihnen ziehen sich Spruchbänder hin, hinter ihnen sind anmutiges, spätgotisches Rankenwerk und ihre Wappen angebracht. Unten steht die Zahl 1497. Ein prächtiger Ornamentfries umzieht die erhaltenen Ränder.

Der Stil, die Auffassung der Madonna und die Zeit lassen es als sicher erscheinen, daß dieses Epitaph von der Hand desselben Meisters stammt wie das vorige. Zu bedauern ist, daß der Oberkörper der Jungfrau und der des Kindes abgebrochen sind, so daß sich eine eventuelle realistische Auffassung nicht mehr sicher nachweisen läßt, wenn sie auch — analog dem Milastein — im hohen Grade wahrscheinlich war.

Aus diesen beiden Arbeiten und aus dem Ölberg Wydemanns ergibt sich, daß die Renaissance von Franken und speziell von Nürnberg aus in Erfurt eindringt, das sich ebenso wie am Ende des XIV. Jahrhunderts, so auch jetzt befruchtend auf die Lokalplastik erweist.

Stilverwandt sind die letzten gotischen Werke in Erfurt, nämlich die Reliefs an dem Chörlein der der Michaeliskirche angegliederten Dreifaltigkeitskapelle. (Abb. Gurlitt, Tafel XX.)

Die Kapelle, eine Stiftung des Bonemilch von Lasphe, Weihbischofs von Sidonia, wurde 1500 erbaut. Das Chörlein, ein fünfteiliger Erker, zeigt in der Mitte Maria, rechts Michael, links Katharina, an den beiden letzten Seiten Wappen. Die Darstellungen sind in Flachrelief ausgeführt.

Maria, als apokalyptisches Weib, in einem weiten, in effektvollen Falten liegenden Mantel, hält auf dem linken Arm das Kind. Zu ihren Füßen kniet der Stifter. Katharina[2]), die hohe Krone auf dem lockigen Haar, steht stolz und anmutig da. In der rechten Hand hält sie das Buch, in der linken das Schwert. Mit dem linken Fuß tritt sie auf das Rad. Michael, ebenfalls in vielfaltigem Gewande, hält in der Linken triumphierend die Kreuzesfahne. Im Staube vor ihm windet sich der Satan.

---

[1]) Bode, p. 200.
[2]) Bei Tettau, p. 226, irrig „Barbara".

Diese Reliefs, die wie ein in Stein übertragener Flügelaltar wirken, eine Illusion, die durch die holzschnitzartige Gewandbehandlung unterstützt wird, sind recht tüchtige Arbeiten eines unbekannten Steinmetzen und bilden einen ganz befriedigenden Abschluß der Erfurter Steinplastik des Mittelalters.

Wenn sich formal die Gotik auch noch bis in das zweite Jahrzehnt des XVI .Jahrhunderts hält — man denke an das prächtige Hauptportal der alten Universität von 1513[1]) —, so sind doch die Werke dieser Zeit innerlich von dem neuen Geiste durchdrungen, so daß es hier nicht am Platz ist, sie zu betrachten. Bald tritt der Renaissancestil unumschränkt seine Herrschaft an, um eine Anzahl prächtiger Schöpfungen hervorzubringen, aber der Charakter der reinen Lokalkunst ist verloren gegangen, das Gepräge des spezifisch Erfurter Geistes fehlt.

[1]) Abb. Mitteilungen, Tafel III.